

江戸の遊里文藝研究

長 田 和 也

はじめに

本修士論文は近世中期から後期にかけて、江戸で著された遊里文藝について論じたものである。文藝様式の枠を越えて、江戸時代の中で遊廓を扱った作品がどのように変遷していったかを概観してゆくため、それぞれの章は、扱う作品が生まれた年代順に配列した。

第一章 『遊子方言』再考

第一章『遊子方言』再考は、会話体洒落本の嚆矢である『遊子方言』の作品論である。明和七年頃に刊行された『遊子方言』には、「通り者」と「むすこ」という二人の客人が登場する。吉原で遊び慣れていることを誇示する「通り者」は、実は真の通人ではない半可通である。そんな「通り者」が振られ、むしろ「むすこ」がもてるというのが『遊子方言』の筋である。このような、半可通が振られ、息子株がもてるという筋書きが洒落本の定型と化した。それ故、洒落本は人物の描き方が典型的であると評されることが多い。

『通り者』と「むすこ」が武士か町人か、作者は明記していない。先行研究においては武士と断定されている。本章では作中に記されている二人

の服装と住まいに着目する。作者は登場人物の身分を武士とは特定せず、読者の判断に委ねているのが本章の立場である。それによって、当時の読者は登場人物に恣意的に身近な誰かを当てはめることが出来るようになり、作品の読みに幅が生まれるのである。

第二章 『甲駅新話』における宿場女郎の手管

第二章「『甲駅新話』における宿場女郎の手管」は、安永四年に刊行された洒落本『甲駅新話』を扱った作品論である。人馬の往来で賑やかな新宿には宿場の飯盛り女郎が発生し、岡場所化した。『甲駅新話』はそんな新宿を舞台にした最初の洒落本である。

これまで『甲駅新話』は、半可通が振られて初心な息子株がもてるという『遊子方言』以来の洒落本の型の中で、新宿の風俗風習を初めて描いた点を評価されてきた。本章では定型通りとされる『甲駅新話』の筋を読み直して、新たな読みの可能性を指摘する。

まず、従来初心な息子株とされてきた「金七」が、実は遊び馴れた客であることを作中の記述から確認する。一方で、「金七」の相方女郎である「三沢」も、年若い客を厚遇する温和な性格とは言い切れないことを述べる。当時、新宿の女郎屋では廻しという風習が横行していた。一晚の内に女郎が相手をしなくてはならない客が二人以上いた場合、当然女郎は一人の客の相手ばかりしてはいられない。他の客のいる部屋の様子を見に行かなくてはならないのである。

新宿の女郎屋で廻しという風習が日常的に行われていたことを確認した上で、改めて「三沢」の行動を分析してゆくと、他の客のもとへ行っていないかと思われる記述が確認出来る。

一見すると『遊子方言』の型をそのまま用いているように思われる『甲

『駅新話』だが、岡場所の風習を踏まえて読むと、実は女郎がしたたかな手管を持ち合わせていたという風に解釈することも出来る。土地ごとの独自の風俗風習を描くという岡場所洒落本の手法に本章では着目している。

第三章 寛政元年の京伝洒落本

第三章は洒落本を代表する作家、山東京伝の作品のうち、寛政元年に刊行された『志羅川夜船』、『廓大帳』、『通気粹語伝』について論ずる。同三作に関しては先行研究が手薄である。本章では、作品の内容について従来指摘されている特徴以外のことを述べつつ、それらの作品が京伝と初めて関わる板元たちから出版されていることに注目し、京伝の戯作者としての活動における作品の位置付けをしてゆく。

『通気粹語伝』は中国小説『水滸伝』を下敷きにした作品である。板元の三崎屋清吉の目録を徴すると、漢文体の小説や古典に取材した作品を多く出版していることが分かる。なおかつ、この板元から依頼されて京伝は後に孔子を題材にした読本『画図通俗大聖伝』を著しているのである。ここから、『通気粹語伝』の趣向が、ただ京伝自身が新趣向を求めたためだけでなく、板元の出版傾向に合わせるために考え出されたものであるということができる。

続いて、『志羅川夜船』と『廓大帳』についても作品を分析しつつ板元との関わりを考えてゆく。従来この二作は先行作品を利用していることが指摘されている。しかしそのみならず、京伝自身が同様の内容を二作の間で使い回していることが指摘出来る。ここから同時期に二作を著すための京伝の苦心が垣間見える。

京伝が苦労して作品を与えた伏見屋善六と多田屋利兵衛という板元には、京伝の知名度を利用して洒落本を積極的に売り出したいという目論みが

あった。一方で京伝にも複数の板元から自作が出版されることによる宣伝効果に期待するところがあり、伏見屋板の洒落本『文選語坐』には、京伝が無名の作者たちの手助けをしていたと思われる部分がある。加えて本章では二つの板元の立地が洒落本の販売に適していたことと、それを踏まえて京伝がそれぞれの板元に合った作風の作品を与えていたことを述べる。

第四章 竹枝詞に見られる洒落本的手法

遊廓を題材とした文藝は洒落本等、俗文藝に多いが、雅文藝である漢詩においても遊廓の風俗風習を描いたものが存在した。本章で扱う竹枝詞がそれである。市河寛斎の『北里歌』(天明六年頃刊)以降、吉原のみならず、深川や新宿といった各地岡場所を詠じた竹枝詞も多数生まれた。

植木玉厓の「西駅竹枝詞」は文政年間頃に詠まれた新宿を題材とする竹枝詞である。三十首の連作のうち、当時新宿の時の鐘であった天龍寺の鐘を詠じた一首を例として挙げる。同作から、地方色を出すという岡場所洒落本の手法が、江戸後期の竹枝詞において残っていることが確認出来るのである。

第二章において、「廻し」という風習を問題にしたが、竹枝詞においても一人の女郎が複数の客を相手にする様子が詠じられていた。『北里歌』(吉原)は名代、「西駅竹枝詞」(新宿)は廻し、菊池五山の『水東竹枝詞』(寛政九年成。深川)はぬすみという風習を詠じた詩がそれぞれ見られる。一見すると移り気な女郎とそれに翻弄される客という同じ状況を詠じているそれらの詩は、実は舞台とする場所ごとに異なっていた風習を踏まえていたのである。

女郎屋に通い詰めることで身を持ち崩す客がいることに対して、洒落本はしばしば警鐘を鳴らしている。竹枝詞においても、そうした教訓性がい

じみ出ている詩の存在することを、例を挙げて確認する。

竹枝詞と洒落本との間に見出せる共通点が多い。漢文体で描かれた遊里文藝として、竹枝詞を洒落本と同一線上に位置付けることが出来るのである。

第五章 『報仇高尾外伝』の方法

為永春水は人情本の代表作者であるが、天保の改革によって手鎖五十日と人情本の焼却処分という憂き目にあった。天保十四年に亡くなった彼が最晩年に著したのが『報仇高尾外伝』という読本である。従来この作品を単独で扱った論文は無い。三浦屋の高尾という実在の女郎を扱った読本を本章では分析する。

本作は曲亭馬琴の読本『標註園の雪』を利用していたことが指摘出来る。物語の筋という点では、春水は馬琴に頼っていた。

本作で題材とされている高尾については、春水の先輩作者である山東京伝や弟の京山等も、考証的な興味を持っていた。『高尾考』等、高尾に関する随筆を参照しつつ、春水が高尾の伝説をどのように作品に取り込んでいったのかを考察していく。春水は誤伝とされる伝説をも、そのまま自作に用いていた。春水にとっては伝説の真偽よりも世間にどの程度認知されているかということの方が重要だったのである。

読本の口絵には、しばしば詩歌や発句が引用される。本作においては其角編『焦尾琴』からの引用が特に多い。絵と句との関係性を分析すると、春水が必ずしも句を本来の意味通りに解釈して絵や本編と結びつけてはいなかったことや、口絵と句の内容が一致していない場合もあることが分かった。そして口絵の句の引用が本編の内容と密接に関わっている以上、口絵が描かれ始めた時点で作品の構想は春水の中で固まっていたというこ

とが分かる。ここから春水は決断しているかげんな態度で本作を書いていたことが分かる。

一九三〇年代の坂口安吾

——有限／無限、部分／全体、可能性にまつわる
表現意識をめぐって——

狩 俣 真 奈

一九三〇年代の坂口安吾は、活動の中心を翻訳から創作へと移し、扱う内容もファルスからロマン、説話へと変えていくが、そうした創作には次第に具体化されていったこの作家の文学観が反映されている。修士論文ではこの時期の安吾について作品分析を中心に考察した。

第一章「一九三五年前後における坂口安吾の表現意識——『現実を紙上に創造する』ことを目指して——」では、同時期に文学論が盛んに提出された一九三五年前後の安吾の文学論、小説論からその表現意識を明らかにしていくことで、第二、三章において『吹雪物語』（竹村書房、一九三八年七月）を作家論的な解釈から離れて、作品の構造へ目を向けた分析をする下地をつくった。安吾はアテネ・フランセの友人らと『言葉』、『青い馬』を創刊することで作家活動を始めたが、その初期にあたる一九三〇年代の安吾の文学論を見ると、自らの文学観を確立していく過程で外国文学や思想を一つの重要な物差しとしていたことがうかがえる。「FARCEに就て」（『青い馬』第五号、一九三三年三月）は作家の精神が最重視される抽象的な文学論であったが、その後の「枯淡の風格を排す」（『作品』第六巻第五号、一九三五年五月）での徳田秋声への批判や、「文芸時評（2）文章の表情——『火の枕』と『日本の橋』」（『都新聞』、一九三六年九月二十八日）での川端康成への批判など、同時代の文学に関する批評を通して、安

吾は自らの文学観を具体化させていった。

また、安吾はジイドなどを参考にしながら、一つの行為の背後にある、起こりえた無限の可能性を表現することを目指しその方法を模索していくようになったが、そのさい無限の可能性のなかから生じた事柄が、偶然ではなくあたかも必然のごとく書かれることを忌避する。安吾はそれまでの日本のリアリズム文学を「事体^{ミヤ}をありのままに説明する」（『意欲的創作文章の形式と方法』『日本現代文章講座Ⅱ 方法篇』、厚生閣、一九三四年一〇月）ものと批判したが、横光利一が「純粹小説論」（『改造』第一七巻第四号、一九三五年四月）で唱えた「四人称」や「偶然」の重視にしても、高見順が「描写のうしろに寝ておられない」（『新潮』第三三巻第五号、一九三六年五月）で触れた「一九世紀的な客観小説」や「客観的共感性」への不信任にしても、先行する文学に対する同様の批判意識を伴うものであった。このように安吾の小説観は一九三五年前後に抽象的な理想論から、実践的な方法論へと変化しているが、それはまた同時代の文学論とも呼応していたのである。

第二章「『吹雪物語』にみる方法（1）——『主人公』と『時間構造』の分析を中心に——」と、第三章「『吹雪物語』にみる方法（2）——『無形の説話者』、空白と修正をめぐって——」では、『吹雪物語』を同時代と関係づけながら作品分析を行なうことで、従来「読みづらさ」をもたらし要因として否定されてきたこの作品の人物造形や時間構造、叙述のあり方というものが、安吾のあえて選択した方法であったことを明らかにした。『吹雪物語』は同時代の文壇からはほぼ黙殺され、その後も「失敗作」や、それ以前に陥っていた停滞期から抜け出すための模索または実験と見られるか、「再版に際して」（『吹雪物語』、新体社、一九四七年七月）などをもとに矢田津世子との関係において作家論的に捉えられることが多く、作品の方法は十分に検討されてきていない。けれども、『吹雪物語』の構造を

見ていくと、作品に先立って発表された「文章の一形式」(『作品』第六卷第九号、一九三五年九月) などそれまでの小説論の実践として書き上げられていることがうかがえる。

そこで第二章では、『吹雪物語』に関する安吾自身の言及や出版状況の確認を通して、同時代や安吾の他作品とのつながりを考察した上で、この作品における「主人公」の有無を含めた登場人物の描かれ方と、単線的ではない「時間構造」のあり方について分析し、第三章ではこの作品に「文章の一形式」で提唱された「無形の説話者」が採用された要因とその効果を考察した後、作中にいくつか見られる「無形の説話者」による語りの放棄と捉えられる箇所を検討している。両章を通して、安吾が『吹雪物語』で行なおうとした試みとは、行為や事実の背後にひそむ可能性を書きつくすことで内容に「真実らしさ」を一層増すことであったと確認された。

第四章「閑山」にみられるファルスの批評性——説話小説という転回点——では、「閑山」(『文体』第一卷第二号、一九三八年二月)の作品分析を行なう。この作品はこれまで語り口が説話小説のそれであるにもかかわらず、「狸」という獣が主人公である点や、ファム・ファタールの必要要素を備えた女性が不在であること、そしてなによりも「放屁」という滑稽味のある題材を扱っている点が、安吾の他の説話小説と異なることから、しばしば例外視されてきている。第四章では説話小説と『吹雪物語』の人物造形や時間設定を比較した上で、安吾にとつての説話小説というジャンルが有するそもそもの意味と、それが『吹雪物語』の後に新たに書かれるようになった理由を考察し、次に作品分析を通して「閑山」とは「説話体」と「ファルス」の融合した作品であり、そのファルスの側面が作中に政治的アレゴリーを招来していることを明らかにする。

『吹雪物語』では行為の背後にある無限の可能性を表現することで現実を描こうとしたといえるが、現在を扱う限り、自らの生死という最も根源

的な現実さえも把握し得ない我々には、常に現実には部分においてしか把握しえない。安吾が説話小説を書きはじめた最大の理由とは、『吹雪物語』で表現し得なかった全体を扱う点にあったと考えられる。安吾は、永遠に部分としてしか存在できない生が有する孤独を指して「ふるさと」と呼び、我々には生の不連続性に対して連続性や全体を希求する心性があると捉えていたと考えられ、「閑山」ではこうした生の連続性とは共同体がみせている夢Ⅱ物語に過ぎないことをファルスによって明らかにしている。こうした批評性が見ると政治とは無縁に思われるこの作品へ、政治的なアレゴリーを呼び込んでいるのである。

第五章「紫大納言」論——自壊へ向かう欲望、無化される霊肉の葛藤——では、前章で論じた説話小説の特徴を引き受けながら書かれた、安吾の二作目の説話小説「紫大納言」(『文体』第二卷第二号、一九三九年二月)について分析する。この作品は、従来「文学のふるさと」(『現代文学』第四卷第六号、一九四一年七月)とつながって、しばしば「絶対の孤独」や「ふるさと」などの用語とともに印象論で語られてきたが、この章ではそうした評価から一旦離れた上で作品を捉え直すことを目指す。まず、これまであまり視線が向けられてこなかった藤原保輔(袴垂保輔)や花山院に着目することで「紫大納言」における欲望のあり方を検討し、続いて初出稿が『炉辺夜話集』へ収録された際、紫大納言の欲望を補強するように大幅な改稿が施されたことを確認した上で、これまで十分に考察されてきていない作品の後半に見られる童子の存在と、紫大納言が水に消える結末がもつ意義を明らかにしていく。

紫大納言は強引に天女の肉体と関係を持ったことで「無限の愛」を知るものの、同時に悔いと怒りを感じるようになっていくが、ここまでの章を踏まえていえば、このとき紫大納言は一度天女の肉体を手に入れたことで連続性を獲得したかのように期待したが、結局のところ生の個別的、有限

性、不連続性をより強く意識せざるを得なかったのだと指摘できる。作品の後半で紫大納言は自らあえて手放したはずの小笛を取り戻すために、盗賊の前へ飛び出して行き男根を焼かれることになるが、そこで現れる紫大納言に類似した童子は、肉体と精神の葛藤に苦しむ紫大納言を哄笑する。

その後童子は笑い声とともに男根「肉慾の象徴である「大きな草」へと変身するが、この笑いは作中の肉体／精神という二項対立を無化することになっっている。童子の変身は、紫大納言から肉慾が取り除かれ精神のみが残されたことを意味しており、作品の結末で紫大納言が「水に消える」のは、残された精神までもが消失したことをあらわしているのだ。このように、霊肉の二項対立の片方である肉体（肉慾）は草に変身し、他方である精神は水と同化し変身し流れ去るというのが「紫大納言」の構造だといえる。

このように一九三〇年代という一〇年間の変容を見ていくと、その根底には連続／不連続に関する表現意識、安吾の表現を用いるならば有限／無限や、部分／全体にまつわる問題意識があったことがうかがえる。安吾の作家生活の全体からいえば、一九三〇年代は初期から中期のはじめにあたり、安吾がもつとも精力的に執筆をしていた終戦から逝去するまでの約一〇年間への足がかりとなる時として捉えられるが、この時期に見られたこうした表現意識は一九四〇年以降にも形を変えながら反復されるものなのである。

ペーター・ヴァイス作

『追究—アウシュヴィッツの歌—』論

——「欠落」の物語としての『追究』——

飯島 亜希

序

本論では『追究』のテクストを考察しなおし、この作品の新たな読み方を探ることを目的としている。具体的には戯曲に現れているものとしての「声」と、戯曲には現れないものとしての「欠落」という二つのキーワードを中心に論を進めた。

第一章 前提の確認

本章では、テクストの考察に入る前の前提知識として、ペーター・ヴァイスの生い立ち、『追究』のテーマであるフランクフルト・アウシュヴィッツ裁判の概要、作品の上演と基本構成、登場人物、そして執筆背景について触れた。

『追究』は戦後ドイツを代表する劇作家であるペーター・ヴァイスによって執筆された作品である。本作品は1965年10月に当時まだ分断されていた東西両ドイツの16の劇場で一斉に初演が行われ、ドキュメンタリー演劇として高い評価を受けた。その題材は、65年8月に一応の終結を迎えたばかりのフランクフルト・アウシュヴィッツ裁判である。ヴァイスはこの

裁判が進むのと平行して作品の執筆を行い、幾度となく自ら法廷に足を運んだ。また、『追究』はヴァイスなりの『神曲』を書くという試みの中で誕生したものであり、ダンテからの影響が垣間見えるのはこのためである。この作品は、作者であるヴァイス自身が明確にその目的を語っていることもあり、ナチス・ドイツとドイツ大企業の癒着を描いた告発の演劇として見なされてきた。更に、時事的な作品としての側面が強調されることもしばしばであった。しかし、『追究』を執筆した当時のヴァイスが、危機感を持って収容所がアウシュヴィッツ以降も世界中に存在しているという事実を指摘したとおり、その警告は当時のみならず今なお有効だと言えることができる。

第二章 失われた声

第二章では戯曲内で重要な役割を果たす「声」に注目し、論を進めた。

『追究』は収容者たちが列車に乗せられ、収容所のホームへとたどり着く場面から始まる。証人は、収容者を乗せていたのが貨物用の列車であり、また時には家畜運搬用の列車であったことを述べる。この証言は強制収容所において収容者たちが「貨物」もしくは「家畜」でしかなかったという事実を端的に示している。また他の証人は、彼らを個人として特定するものが抹消され、人間としてのアイデンティティが失われていったことを自覚的に述べる。彼らの証言は収容者が「人間」から「モノ」へと変わっていく様をよく表しているが、人間ではないとみなされた収容者たちと、人間であるともみなされていた監視者との間の、言葉を用いた意思疎通はこうして不可能となったのである。ヴァイスが『追究』の中で行っているのはアウシュヴィッツによって失われたこれらの「声」を回復させることである。「声」の回復とはつまり彼らの言葉を蘇らせることであり、これがア

ウシュヴィッツで何が起ったかを語らせる、「証言」という作品の形式に繋がっている。証言は単にそれを発する登場人物だけのものではない。

言葉を語る声を失ったまま死んでいった無数の人間の代理人として、証人は語るのである。そのため、舞台上に立つ証人（登場人物）たちには、当然のことながら語ることが義務として、または使命として要請される。

よって沈黙をつらぬこうとする証人に対しては「陳述なさることが／＼いいことはわかっていきます／黙っていたほうがましだと思われるお気持ちも／それでもお願いします⁽¹⁾」という言葉がかけられ、その証人は結局口を開かざるを得なくなるのだ。

また、これらを語る証人たちの声（＝台詞）が全て詩であるという点も見過ごしてはならない。それはなぜか。作品自体がダンテの神曲から構想を得ているからである、という理由はもちろん考慮しなければならないが、それよりも大きな意味を持つのは、詩は本来ならば裁判で用いられる言語とは対極にある「狂人のうわごと⁽²⁾」のようなものだという点だろう。作品中、証人4は、収容所の将校が当時収容者を指し示して「こいつらはみんな犯罪人で／精神病者⁽³⁾」なのだから、こんなやつらの言うことは聞いてはならないと発言したことを証言する。狂った人間たち（ナチス）が「健常者」であるとされ、収容者が「狂人」と呼ばれる時、言葉の意味の逆転が起きる。つまり、狂人こそが「狂ってはいない」概念を持ち、信頼に足る言葉を語ることができる人間だとみなされるのである。だからこそ真実を語る声としての証言は狂人の言語である詩によってなされたいといけなのだ。

第三章 「欠落」の物語

これまでは登場人物たちの「声」について論じたが、一方でテキスト上

ではあえて表現されないものも存在する。第三章ではこの「欠落」について論じた。

『追究』における第一の欠落は「音楽」の存在である。芸術作品にとって題名はその作品がどのようなものを示す、最初の手がかりを鑑賞者に与えてくれるものだが、ドイツ語版の副題が「11歌からなるオラトリオ」となっていることから分かるように『追究』は、宗教歌であるオラトリオとして執筆されている。ヴァイスがオラトリオとして作品を書いた理由としては、単に『神曲』風の処理を施すためだったという説や、プレヒトのソングにその原型が見られるような異化効果の装置として機能させるためである、といった説も見受けられる。しかしながら、それらはヴァイスが台詞を書くのに詩の形式を利用した時点で既に達成されており、既出の説はわざわざ副題にオラトリオの語を付した理由を説明しきれてはいない。注目すべきは、オラトリオはカンタータや宗教オペラと同じ系列に位置づけられるような「歌」であるにもかかわらず、『追究』においては作者から音楽に対する指示が一切ない、という点である。つまり本来あるはずの音楽が欠落しているのだ。『追究』はその題名において既に、作品が「欠落」を抱えていることを示しているのである。

次に扱った欠落は「記憶」である。テキストに書かれた台詞に視線を移すと、被告の多くが質問に対して「記憶にありません」もしくは「覚えていません」といった類の言葉を繰り返しているのが目に付く。被告人たちの多くは収容所にいた当初の様子をしばしば（時には意図的に）思い出せなくなるからである。アウシュヴィッツの死者たちは、思い出されることによってのみ現在と繋がりが持つことができる。よって記憶の想起を意図的に放棄することは、死者と現在をつなぐ唯一の線を断ち切ろうとする行為であると言えることができる。しかし、彼らが「忘れた」と発言している限りは、実は本当の忘却にはならない。なぜならば真の忘却とは「忘れた

こと自体を忘れている状態」のことを言うからだ。被告人に「覚えていない」とあえて語らせることは、忘れてはいるはずの何か「死者の存在」を想起させることに他ならないのだ。

第三の欠落は「主人公」である。ある証人はアウシュヴィッツで死んでいった者が「ヒーロー(Helden)」と呼ばれていたことを語るが、ヒーローという単語は「英雄」と「主人公」という二つの意味を持つ。しかし、なんの抵抗もせず無気力に死んでいった彼らが、当時は同じ収容者の間でも蔑視の対象であったことを考えれば、ここで強調されるのは当然主人公という意味の方だろう。それではなぜ、彼らが主人公と呼ばれ得るのか。アウシュヴィッツという殺人システムの最終到達地点であるガス室と焼却炉を体験した人間は、死者たちである。彼らの死こそがアウシュヴィッツを成立させていたとさえ言える。よってアウシュヴィッツの物語は、死者たちの物語なのである。その意味で『追究』の登場人物たちが本当の意味でこの物語の主人公になることはできない。彼らはガス室と焼却炉を体験しなかったからこそ、証言者として法廷に立てているからである。しかし、真の主人公である死者は既に死んでしまっているが故に、その体験は常に他者によって語られざるを得ない。『追究』にはこの奇妙なねじれのようなのが存在する。そしてこのねじれは同時に、主人公の欠落こそが証言をする者としての登場人物を生かしていることを意味するのだ。

最後の欠落は「判決」の欠落である。『追究』の最後はいわゆるオープン・エンドであり、判決は下されない。台詞にもあるように、ナチス支配体制下において法は体制に属するものであった。よって法廷でのやりとりは単なる儀礼のようなものにすぎず、判決に至るまでのプロセスはないに等しかったのである。『追究』に判決がないのは、第一にこの作品が判決ありきの物語ではなく、裁判のプロセスそのものを描いているからである。また、道徳上消えるはずのない罪に対しても、実生活を営んでいくために

便宜的に区切りをつける役割を果たすのが判決であるということも忘れてはならない。つまり判決は、この事件は既に終わったのだからこれ以上考える必要はない、という安心感を与えることもあるのだ。判決が欠落したままの物語の幕切れは、そのまま『追究』には終わりがないことを示している。虚構空間を越えて、物語は現実世界へと侵食してくる。判決の欠落は観客に受動的な終わりと安心感が与えられることを拒んでいるのだ。

結 論

『追究』は、「声」と同じく、「欠落」を抜きにしては語ることができない。われわれはそこにある空白に目を向けるべきである。「欠落」は、そこにはない、と提示されることによって、本来何かがあったはずだということを逆説的に示している。観客は、「ない」ということに対する感覚を共有することによって、つまり「欠落」を通して、アウシュヴィッツを共有するのである。

注

- (1) ペーター・ヴァイス『追究 アウシュヴィッツの歌』岩淵達治訳、白水社、1966、104頁
- (2) 野澤雅樹『記憶と反復 歴史への問い』青土社、1998、38頁
- (3) ペーター・ヴァイス『追究 アウシュヴィッツの歌』岩淵達治訳、白水社、1966、36頁

ゴードン・クレイグの俳優論

——人形と仮面の視点から——

高 洋

はじめに

本論文が研究の対象とするのは、20世紀以降のヨーロッパ演劇の発展に多大な影響を及ぼしたイギリスの著名な演出家、舞台美術家、演劇理論家であるゴードン・クレイグの俳優論である。本論文は、クレイグの演劇理念と実践、特に俳優に対する彼の諸見解に対するこれまでの先行研究を踏まえ、クレイグの俳優論、特にクレイグが提示した「超人形」という概念に関して、「人形」と「仮面」の視点から、クレイグの俳優論における俳優と人形、俳優と仮面の影響関係を比較研究するという手法を採る。その上で、(1)「超人形」の意味とクレイグがそれを提起した意図、(2)クレイグの俳優論における「人形」——「俳優」——「超人形」という三つの概念の相互関係、(3)クレイグの俳優論に見られる人間の俳優に対する批判、(4)俳優に対する人形の優越性と示唆、(5)演劇における仮面の役割に対するクレイグの認識、(6)俳優に対する仮面ポジティブな影響、(7)クレイグの理想とする俳優のあり方とその演技様式、(8)俳優の「超人形」化の過程における人形と仮面の役割を明らかにする。以下、論文の構成に沿って内容を概観する。

序 章

本章では、ゴードン・クレイグとその演劇思想、クレイグに関する先行研究を紹介し、舞台芸術に関わるクレイグの経歴、その理論的見解を総括した上で、彼の演劇理論の全体における俳優論の位置づけを論じた。特に「超人形」というクレイグが提唱した概念に関してこれまでの先行研究において、この概念に関して示された様々な解釈を振り返った上で、この概念の意味、意図、その発展と変遷の過程、彼の俳優論におけるその地位などを検討することを試みた。

エドワード・ゴードン・クレイグは、19世紀末から20世紀初頭にかけての西欧演劇界における最も重要な改革者の一人であり、その革新性に富んだ演劇理論と舞台実践は、近現代ヨーロッパ演劇の発展過程において大きな役割を果たしてきた。クレイグの演劇論の出発点はヨーロッパのリアリズム演劇に対する強烈な批判である。この反リアリズムの演劇観に基づき、クレイグはその演劇論において新たな理念と主張を提示した。その中でも、最も重要な地位を占めているのは彼の俳優論に違いない。

クレイグは1907年に「俳優と超人形」というテクストにおいて「超人形」というユニークな演劇概念を示し、ヨーロッパの演劇界全体に大きな衝撃を与えた。なぜなら、クレイグはそれまでの演劇史において最も明確なカタチで、生身の人間である俳優を演劇から排除し、そのかわりに「超人形」という全く新しい創造物を舞台上に登場させるべきだと主張したように見えたからである。

第一章 ゴードン・クレイグの俳優論における俳優と人形の関係

本章では、クレイグの俳優観と人形観を生み出した歴史的で文化的な土壌であるヨーロッパ近代演劇の発展過程に現れた、「人形礼賛」と「俳優嫌い」に代表される人間の俳優に対する批判の伝統を紹介し、この伝統におけるクレイグの俳優論の位置づけを示した上で、クレイグの俳優論に見られる俳優の欠点に対する批判を具体的に分析し、クレイグの理想とする俳優のあり方を探究し、そしてクレイグの人形観に基づいて演劇芸術の創造の素材として生身の俳優に対する人形の優越性、および俳優に対して人形が与える有益な影響と示唆を詳しく検証した。

「超人形」という概念は実は近代ヨーロッパの演劇史に現れたある思潮における一つの重要な通過点だと言える。この思潮は、「演劇の人形劇化」とでもいえるような「人形礼賛」と、生身の俳優の存在とその演技を否定する「俳優嫌い」という二つの現象によって端的に表されている。

生身の俳優とその演技に見られる諸問題に対するクレイグの批判こそはその俳優論を展開する際の理論的な基礎と出発点となっている。クレイグは、(1) 俳優は感情に支配されやすい、(2) 俳優の顔の表情は過剰な表現性に走りやすい、(3) 俳優は過剰なまでに自分の主体性(個性)を求め、強すぎる自己表現欲に陥りやすい、という主に三つの根拠に基づいて俳優批判を展開している。

クレイグは、俳優と人形との間にはもとより自然で有機的な繋がりがあらずだと言うのである。そしてこのような繋がりがもともと俳優の中に内包されるべきもので、俳優は精神的なレベルにおいて人形と内的につながっているという意識を持たねばならないと彼は考えている。この意識を「人形意識」と名付けることができるだろう。彼から見れば、当時の俳優

たちの演技の質を極端なまでに低下させた原因の一つは、まさにそれらの俳優はかつて古代演劇の俳優が持っていた「人形意識」を失ったことにあろう。「人形意識」の喪失こそは俳優の心身上的様々な深刻な問題を引き起こし、クレイグに「超人形」概念を生み出させた一つの決定的な原因と言えるだろう。

クレイグの言説に見られる人形の優越性は、人間の俳優に対して人形が与える貴重な示唆に基づくものだと捉えることができる。クレイグによれば、人形の最も重要な長所は、演劇の創造の素材として人間よりはるかに高い適応性と多様性を持ち合わせていることである。そして、俳優に対して人形が与える最も重要な示唆は、身体の「動き」、「運動」に関するものだとしてクレイグは考えている。

第二章 ゴードン・クレイグの俳優論における俳優と仮面の関係

本章では、仮面の発生過程およびその語源的意味について簡単に考察した上で、俳優と演劇に対する仮面の役割を考察し、クレイグの仮面観に基づいて彼の俳優論に対する仮面の大きな意義、仮面が心身両面において俳優とその演技に与えるポジティブな影響などの問題について検証することを試みた。

演劇における仮面の使用は演劇の誕生以来続いており、今日に至ってもその伝統は未だに途絶えていない。人間の歴史における仮面の使用はさらに遠い昔にまで遡ることができる。仮面は人間の素顔に代わるることによって人間の本来の人格を変化させ、人間に新しいアイデンティティを付与するのである。仮面を被るという行為が人間にもたらすこの変容は、仮面による人間の「変身」と称することができるかもしれない。また、仮面は俳

優だけでなく、俳優が立つ時空間を「非日常化」することもできる

仮面に関するクレイグの認識は、彼の演劇理論の体系において重要な位置を占めており、彼の俳優論を理解する上でも重要なカギとなっている。クレイグが最も重視しているのは仮面の表情の表現力である。さらに、仮面は舞台において俳優の身体行動を支え、その演技を昇華させることもできるとクレイグは考えている。

舞台上演や俳優の演技において仮面が果たす役割に対するクレイグの認識が示すように、仮面の助けによって俳優は自分の欠点を克服し、すなわち心身両面において自分自身を効果的に改善することによって演劇に相応しい新たな存在に変わることができる。

第三章 「超人形」の演技様式に対する人形と仮面の意義

本章では、「超人形」的な俳優が心身両面において持ち得る特質、このような俳優に基づいた「超人形」的な演技様式の特徴を具体的に分析した上で、俳優が自らの状態の改善を通じて「超人形」的な俳優となる可能性、この過程において人形と仮面が果たしうる役割などについて考察した。

精神面と身体面の両方においてクレイグの理想とする完璧な演技様式を見ることができるのは、アマチュア俳優でもなければ彼の時代のプロの舞台俳優でもなく、「超人形」にはかならない。そして、「超人形」という新たな状態を有する俳優の演技様式を「超人形」的演技様式と称してもよいだろう。

クレイグが望んだこの「超人形」は、ただ現実離れた空想なのか、それとも生身の人間の俳優が確かに自分の努力と何かの外的な力によって「変身」できるものなのだろうか。筆者からすれば、「人形」と「仮面」というクレイグの俳優論に密接に関わる二つの概念こそは俳優の「超人形」

化という問題を解決するための極めて重要なカギである。「超人形」化された俳優は、(1)心身両面において人形をモデルにしなければならない、(2)この俳優は仮面を身につけなければならない。

終章

これまでの分析と考察を通じて、「人形」と「仮面」という二つの概念を参照しつつ、クレイグの俳優論を考察してきたが、幾つかの問題点がまだ残っている。まず本論文が参照した文献は主として公に出版されたクレイグの文章や著作、デザイン集などであり、彼が残した数多くの原稿や個人的な書簡、日記などの一次資料に基づいた考察は充分ではなかった。また、クレイグの人形観・仮面観と演出論や舞台美術論との関係の探求も不十分であった。さらに、東西演劇の比較研究という方法論によって、クレイグの俳優論の構築過程における東洋演劇の影響を探究することも今後の課題である。

クレイグの俳優論、とりわけ「超人形」という概念は、人びとに舞台芸術における俳優の在り方について再考を迫る契機となった。まさにクレイグの俳優論はヨーロッパの現代演劇が舞台上で新しい実践を構築する試みに豊かな可能性をもたらしたと言えるよう。

智光曼荼羅に関する一考察

——中尊の印相と宝地段の僧形像を中心に——

西川 真理子

智光曼荼羅の原本は宝徳三年（一四五一）の土一揆で焼失してしまったとされ、成立当初の図様（以下、これを原本とする）は明らかでない。しかし、多く転写され流布しており、現在はそのいくらかが残っている。本修士論文では、現存作例の図様の比較分析を行い、その特徴的な要素を導き出す。さらにそのうち、とくに中尊の印相と、宝地段の橋上に描かれた僧形像の検討を行い、原本の図様を想定する。それをもとに原本・流布本両系統の図様を明確にし、智光曼荼羅の信仰そのものを明らかにするための一助としたい。

智光曼荼羅は、南都元興寺の僧智光（七〇九〜八〇頃）が感得したと伝える浄土図で、縁起説話を伴う。その説話は寛和元〜二年（九八六〜七）頃に成立したとされる慶慈保胤の『日本往生極楽記』を初出とする。それによると、智光と元興寺の僧房で起居を共にした僧頼光は人と語らなくなり、ついに亡くなってしまった。智光は夢中にて頼光を極楽にたずね、彼に往生の顚末を聞き自らも往生したいと願った。しかし頼光は、智光の業行では往生できぬと告げた。智光はそれを聞き、悲しんで、往生するための方法を尋ねたところ、阿弥陀仏の前に案内された。阿弥陀は浄土を観想せよと、その掌中に「小浄土」をあらわした。智光は夢から醒めてその相を描かせ、観想を続けて見事往生を遂げたという。

説話の発生には実物の存在が先行し、説話はその特徴を説くものとして

あらわれることが一般的である⁽¹⁾。すると、前提として智光ゆかりの浄土図が元興寺に説話成立以前に存在していたと考えざるをえない。

十世紀後半頃からの浄土信仰の興隆に伴い、元興寺でも隆海などの著名な浄土信仰者が出つつあった。またそれ以上に、興福寺や東大寺のように有力な庇護者をもたない元興寺は、他の諸大寺とともに同時期から急速な寺勢の衰えをみせていた。こうした事情を背景に、元興寺は浄土信仰の先覚者智光を宣揚し、僧房にあった浄土図を智光感得の曼荼羅だと喧伝したことが想像される。そして浄土図感得の次第に頼光なる人物を取り入れ、阿弥陀掌中示現のエピソードによって小型であることの説明をつけたのであろう。

智光曼荼羅の現存作例には形状や図様の異同があるため、一覽しただけではその原本の図様を明らかにし得ない。原本を実見したとされる記録に『覚禅鈔』（十二世紀後半）と、『当麻曼荼羅疏』（永享八年・一四三六・西誉草）の二点があるが、『覚禅鈔』の記述で原本の描写として挙げているのはそれが板に描かれていることと、長一尺広一尺という小型のものだということである。また、覚禅はその図様も付している。『当麻曼荼羅疏』ではそれが方一尺二寸の小型であることや、阿弥陀三尊を始め図様の構成は当麻曼荼羅とほとんど変わりはないが、ただ中尊が小宮殿の中に坐すことが異なると述べている。

以上、原本についてわかり得ることを簡単に述べたが、先述したように智光曼荼羅には原本以外に異本が存在する。『覚禅鈔』の智光曼荼羅裏書には「普通本、中尊合掌也、正本不然」と記されるように、当時すでに正本（＝原本）と普通本（＝流布本）との二種が存在していたことが判明する。

現存作例の分類は藤澤隆子氏によってすでになされている⁽²⁾。藤澤氏は、中尊の合掌するA系譜、転法輪印をとるB系譜、そして近世になって新た

に登場したC系譜と、三パターンに分類している。

第二章では原本、流布本の系統を改めて考えるために、現存作例のうち覚禪鈔所収本、板絵本、厨子入本、元興寺軸装本を比較検討した。

検討の結果注目されるのは、比較作例のうち、軸装本にのみ採用されていない要素が多いことである。智光曼荼羅の特徴的な要素である如来の印相や橋上の僧形像の有無が異なっている、それは智光曼荼羅とされるのである。

以上をふまえ、第三・四章では中尊の印相と橋上の僧形像について検討する。

まず印相についてであるが、智光曼荼羅の中尊の多くは合掌のごとき印をとる。このような印相を結ぶ如来は、浄土図はおろか他の仏画や彫刻にもほとんど見られない。智光曼荼羅の中尊も多くの浄土図と同様、転法輪印をとることが普通のように考えられるが、先行研究の多くはこれを合掌、もしくは未開敷蓮華合掌印であると比定している³。しかし、今一度『覚禪鈔』の記述を精査すると、覚禪は明確に合掌と未開敷蓮華合掌を認識していたことが判明した。すると、覚禪の描いた原本の写しにおける中尊の印相は合掌印でも未開敷蓮華合掌印でもないということが理解できる。よって、筆者はこの特異な印相を転法輪印に比定したい。それを裏付けるために、智光の在世時の浄土信仰に遡る。

智光在世時、浄土信仰者の一人に光明皇后が挙げられる。皇后は阿弥陀如来坐像を多く作らせたが、それらは『陀羅尼集経』所説の転法輪印をとる。この『陀羅尼集経』を、どうやら光明皇后の家政機関である紫微中台が智光から借用したというのである。このことから、智光と光明皇后の間に何らかのつながりがあったことは確かで、皇后縁の造像の転法輪印とも関連があった可能性は高い。また、奈良時代に胸前でとる印相は転法輪印の他に存在せず、このことも中尊の印相を転法輪印と比定する傍証となる。

では、次に僧形像の検討に移りたい。現存作例における僧形像の有無は、印相の違いと対応していない。筆者は、僧形像のような人物の像が、異界に描きこまれることについて考察し、時代状況から、それが行われるのは十二世紀に入ってからであることを明らかにした。現存作例の多くに僧形像が描かれるのは時代状況からして人々に受け入れられやすく、智光曼荼羅が信仰を集めた要因の一つになったことが想像される。原本の図様に關しては、『覚禪鈔』の諸本をもとに検討したが、それにより原本には僧形像が描かれていなかった可能性が高いという点を指摘するにとどめる。

以上、図様を中心に検討してきたが、智光曼荼羅を喧伝材料として採用するにあたって、智光その人を宣揚する意図はあったのだろうか。この可能性について、第五章では説話を検討していく。

説話は大別して三通りに分けられるが、うち本論に関わるのは、行基の引き立て役として智光が描かれる行基称揚説話と、智光曼荼羅感得説話である。

二種の説話はその舞台や登場人物が異なるが、構成には類似点が認められ、さらに定善と散善、「無言」と「口業罪」、など多くの対比が読み取れる。十世紀の散善優位の時勢のなかで、説話では定善優位のストーリーが描かれている。にもかかわらず、なぜこのような説話を付した智光曼荼羅が大いに信仰をあつめたのだろうか。

阿弥陀があえて「小浄土」を示した、というのは先行する智光縁の浄土図が小型であったというだけではなく、広大な浄土を観想できない散心の凡夫たる智光のために小型の浄土をあらわしたとも言えないだろうか。すなわち、曼荼羅感得説話とは、言ってしまうえば散心の凡夫の救済譚なのである。

説話の眼目は智光が往生したことそのものであり、人々の信仰の対象は智光の得た浄土図だと言える。流布の過程で、説話をもとに智光及び頼光

に比定しうる僧形像を描くということは理解できるけれども、原本として最初にあらわれた智光曼荼羅には、やはり僧形像は描かれないのである。

本修士論文では五章にわたって、智光曼荼羅諸本の共通要素を導き出し、そこから中尊の印相と、描きこまれた僧形像の検討を行った。異界に僧形像を描きこむ点について、同時代の状況や、史料における智光曼荼羅中の記述のあいまいさから、原本には描かれていなかったと考えるのが妥当である。しかし、智光曼荼羅の普及には、浄土をより身近なものにする効果のある僧形像を描きこむ必要があり、それが流布本なのである。

すると、藤澤氏が先に述べたように、原本の図様は元興寺軸装本に最も近い図様であったはずである。試みに原本、流布本に現存作例を分けるならば、原本系統に覚禪鈔所収本、そして軸装本、能満院本。流布本には厨子入本を含むその他の現存作例が数えられる。ここで分類に迷いが生じるのは現存の最古例である板絵本である。板絵本は原本の拡大転写と考えられているが、「掌中示現」の小型の原本から引き写すとなると、細部を描きこむために何らかの大型の浄土図を参考にしたはずである。そして、僧形像はおそらく智光曼荼羅喧伝後の本に描きくわえられたとして、印相は原本におおよそ忠実であることが想像される。板絵本は原本と流布本のあわいに存在する図様なのかもしれない。今後、この板絵本についても検討していきたい。

また、厨子入本も問題を多く残す。厨子入本は、焼けてしまった原本のかわりとして作られたものであることが指摘されているが、その根拠は『大乘院寺社雑事記』の記事に依るものであり、そもそも厨子入本が本来に原本のかわりであったのかは未だ明らかになっていない。

複雑な宗教的背景のもと展開していく智光曼荼羅の信仰を明らかにするために、その下地となる智光曼荼羅の流布の過程を検討し、信仰が定着して以後の様相を丁寧を追っていく必要がある。そのためには何が原本で何

がそうではないのかということを明確にすることが大前提であり、本修士論文においてはそれを試みた次第である。

注

- (1) 岩城隆利「元興寺僧智光の説話について」『大和文化研究』一一巻七号、一九六六年
- (2) 「智光曼荼羅図画像の系譜とその成立…正本・流布本・異相本」(元興寺文化財研究所編『日本浄土曼荼羅の研究・智光曼陀羅・当麻曼荼羅・清海曼荼羅を中心として』中央公論美術出版、一九八七年二月)
- (3) 濱田隆「智光曼陀羅について…元興寺極楽坊板絵本を中心として」『美術史』二五号、一九五七年六月) など。
- (4) 亀田孜「智光変相拾遺」(『東北大学文学部研究年報』二号、一九五一年三月) など。

石山寺蔵板谷桂舟広隆筆

「源氏物語図屏風 初音・朝顔」とその周辺

遠藤 麻子

はじめに

石山寺に所蔵される「源氏物語図屏風 初音・朝顔」は、六曲一双の屏風で、縦一五八・三センチ、横三六二・〇センチの画面に、右隻は『源氏物語』二十三帖「初音」の「小松引き」、左隻は二十帖「朝顔」の「雪まろばし」の場面を描く。各隻に「法眼桂舟広隆畫」の落款と「広隆之印」の白文方印が認められることから、江戸時代後期、幕府の御用絵師をつとめた板谷桂舟広隆（一七八六―一八三一）の作であると知られる。制作年代は、広隆が法眼に叙任された文政十一年（一八二八）十二月十六日から、広隆が死去する天保二年（一八三一）五月三十日までの二年半ほどの間に限定される。

本稿は、本図を、広隆と同時代にやはり幕府の御用をつとめた奥絵師筆頭、木挽町狩野家九代当主、狩野晴川院養信（一七九六―一八四六）の日記である『公用日記』（東京国立博物館、国立国会図書館分蔵）に、広隆が時の將軍家斉の二十女和姫（一八一三―一八三〇）の婚礼調度として制作したと記録される「初音小松引 朝見雪まろはし」の大屏風一双に比定し、その制作背景について考察するものである。

第一章 先行研究

江戸中期以降の幕府の御用絵師の画業は、粉本主義で著しく形式的であるとして批判的にとらえられることが多かった。しかし松原茂氏によって『公用日記』の詳細が紹介されたことを契機に、その史料価値が高く評価されるようになると、晴川院をはじめとする御用絵師たちの研究も大きく進展し、その作品に対する再評価の機運も高まった。

「引移御用」と称される將軍家息女の婚礼調度の制作については、『公用日記』に基づき制作手順や画題、筆者が諸先学によって整理されており、その記述から現存作品の制作背景を明らかにする論考も発表されている。

しかし本図については、婚礼調度として制作された可能性が高いとの指摘があるものの（片桐弥生「石山寺の紫式部図と源氏絵」〔石山寺の美―観音・紫式部・源氏物語〕展カタログ、石山寺、二〇〇八）、『公用日記』の記述との関連などについて具体的には論じられていない。

晴川院は『公用日記』に、広隆など狩野派以外の絵師に関する記録も多く残している。本稿では、先行研究の手法を踏まえながら、広隆が手掛けた和姫の引移御用に関わる記事など、これまで注目されることの少なかった板谷家に関する記述を取り上げた。

第二章 板谷桂舟広隆と板谷家

本章第一節では広隆前後の板谷家各代の事績について紙数を割いた。第二節では広隆が石山寺蔵「源氏物語図屏風 初音・朝顔」を描いた法眼叙任から没年までの期間を中心として、広隆に関する記事を『公用日記』から抄出し、この時期の広隆の御用絵師としての活動を明らかにするとともに、広隆の法眼叙任が持つ意義を検証した。

奥絵師としての板谷家は、やはり幕府の奥絵師である住吉家四代目、住吉広守（一七〇五―七七）の門人であった板谷桂（慶）舟広当（一七三〇―九七）をその始まりとする。広当は、一時住吉姓を名乗って御用絵師をつとめたが、住吉家の養子となっていた子の広行が住吉家の家督を相続するにあたって板谷氏に復姓、天明二年（一七八二）に新規に召しだされ、奥御用を命じられた。これにより、板谷家は、狩野家、住吉家とともに、幕末まで徳川將軍家の御用絵師を勤めることとなったのである。

板谷家の二代目は広行の実弟の桂意広長（一七六〇―一八一四）が継いだ。広当・広長親子は主家住吉家とのつながりを積極的に生かし、板谷家の基礎を形成したが、木挽町狩野家を頂点とする御用絵師の身分秩序において、あくまで住吉家の傍流とされた板谷家の家格は最下位にあった。続く三代目の広隆は、そうした立場にあまじることなく、板谷家を真に一家として立てることを試みている。

広隆は、板谷家の地位向上を目指して、幕臣としての地位である職格の付与を木挽町狩野家を通じて幕府に二度願ひ出た。幕臣としての昇進は絵師内の序列に直接作用する。無論奥絵師としての実績を自負してのことだが、幕府は「桂舟家ハ内記門人ニ而家からよろしからず」（『公用日記』文政十一年十二月十四日条）としてそれを認めなかった。

しかし重ねて願出の甲斐あって、広隆には朝廷から与えられる僧綱位である法眼位が許されることとなる。

法眼位をえたことで、幕府御用絵師としての板谷家の序列は一時師家住吉家をもしのぎ、異例の上昇をとげた。広隆の試みは一応の成功をおさめたといつてよいだろう。

和姫の引移御用の下命と広隆の法眼叙任はちょうど同じ頃におこなわれ、和姫の引移御用は、広隆にとつては、法眼叙任後初の大仕事となった。広隆は、更に上の職格の獲得をみすえ、「初音小松引 朝兒雪まろはし」屏

風に持てる力の全てをつぎ込んだに違いない。

しかし、ついに職格の付与は果たされないままこれからという時に広隆は天保二年（一八三一）に没し、子の桂意広寿（一八一六―三六）が四代目として板谷家を相続すると、板谷家の序列はもとの最下位に戻ってしまった。

広隆の後、板谷家の絵師に僧綱位や職格が与えられることはなく、その家格は明治維新で身分制度が崩壊するまで変わることはなかった。

第三章 石山寺本「源氏物語図屏風」の図様

本章では「源氏物語図屏風 初音・朝顔」の図様を検証し、本図が將軍家の婚礼調度にあふさわしいものであることを確認した。また、室内描写における棚や香炉、几帳といった調度品の復古的な表現から、従来晴川院について指摘されることの多かった古画学習に基づく時代考証的な作画姿勢が、広隆にも認められることを述べた。

『公用日記』に記録される家斉息女の引移御用の画題にもっとも多く採用されたのが『源氏物語』である。『公用日記』によると広隆は和姫の御用を含め五回の將軍息女の引移御用に携わっているが、そのうち四回は源氏絵を描いている。

『源氏物語』を典拠とする画題は数多いが、引移御用においては、いくつかの吉祥とされる場面が定型的な図様で繰り返し描かれた。「初音」、「朝顔」も、そうした画題のひとつであり、物語の内容とは離れて、華やかな王朝世界で繰り広げられる賀の場面として好まれたものである。広隆は典型的な図様を踏襲しながらも、「初音」の庭の松を相生の松とするなど、『源氏物語』本文には記述されない婚礼に関わるモチーフを描き加え、より強く將軍家の賀事を意識させる画面に仕上げている。

第四章 和姫の引移り御用の制作過程

―『公用日記』の記述から

本章では、和姫の引移御用に関する記事を『公用日記』から抄出し、その制作過程をたどるとともに引移御用に課された役割について考察した。

和姫の引移御用は、のちの十二代萩藩主毛利斉広との婚礼にあたり、文政十一年（一八二八）九月に命じられ、完成の期限は、翌文政十二年の四月中とされていたが、すべて完成したのは予定より四カ月ほど遅れてのことであった。実は和姫の引移御用として制作された調度は完成も近かったろう文政十二年三月二十一日、「文政の大火」と呼ばれる火事で一部が焼失しているのである。

板谷家に火の手は及ばなかったが、木挽町の晴川院宅をはじめとする御用絵師数家が類焼しており、半数ほどは焼失ののち、再度制作しなおしたものと推測される。

和姫は、ようやく完成した婚礼調度を携えて文政十二年十一月萩藩毛利家の江戸藩邸へ引き移ったが、翌文政十三年七月、入興後わずか八カ月足らずで没している。

同年十二月には新たに家斉二十五女末姫の引移御用が命じられたが、このとき、和姫の御用に用いられた画題は不祥のため避けるようにとの幕府の指示があった。にもかかわらず、末姫の引移御用の画題には和姫の画題との重複がみられ、広隆が和姫の御用で描いた「初音小松引」も含まれていた。

引移御用の画題は極めて限られた選択肢のなかから、先例に基づいて決定された。「初音」は、「初音の調度」として知られる、三代将軍家光の長女千代姫が尾張徳川家に嫁いだ際の婚礼調度の意匠としても用いられている。「先例」とはすなわち「権威」であり、重複を避けるべきという前提

があってもなお踏襲されなければならないものであったのである。

將軍家の息女は、將軍家の權威を保つため婚嫁後も婚家に同化せず、將軍家の一員としての地位を保証されていた。將軍息女の婚礼調度である「引移御用」は、すべてにおいて頂点にあるべき將軍家の權威を体现するものでなければならなかったのである。

おわりに

石山寺蔵「源氏物語図屏風 初音・朝顔」は『公用日記』の検討から、將軍家の賀事を寿ぐばかりでなく、板谷家の繁栄を願って描かれた、広隆と板谷家のまさに絶頂期の作品であったことが明らかになった。しかしこの屏風は完成からわずか数カ月でその役割を終え、更に一年程後、広隆の死と同時に彼が築いた板谷家の地位も失われてしまったのである。

板谷家の最後の当主であった板谷広起氏（一九〇七―二〇〇八）の死後、伝来の絵画、歴史資料一万点あまりが東京国立博物館へ寄贈され、これまでに眠っていた資料はようやく陽の目を見ることとなった。

近くその全容が明らかになり、そのことを契機として広隆をはじめとする板谷家の画業がさらに明らかにされることを期待したい。

アンリ・マティス作

《亀のいる水浴図》研究

矢 作 沙也佳

フランスの画家アンリ・マティスは20世紀初頭のフォーヴといわれる自律的な色彩をともなつた絵画様式を確立した後、平坦な色面による「装飾的」な作品を制作した功績により、しばしばパブロ・ピカソと並び20世紀西欧絵画の二大巨匠と称される。1904-5年頃を皮切りとして1908-10年前後には、風景を背景に裸体の人物像を配し、神話的主题を彷彿とさせる作品を多数制作する。そうした作品の中でも本修士論文においてとりわけ着目したのは1908年の《亀のいる水浴図》である。同作品は長年個人蔵のために研究が立ち遅れたこともあり、いまだに研究者の間でも見解の一致をみず、マティスの画業での位置づけが曖昧な作品のひとつであった。2m四方に近いカンヴァスに3人の裸婦と亀のみの登場する一見きわめてシンプルな作品である。地面を這う小さな亀を前に3人の裸婦たちはうつろな視線のまま思い思いの行為に没頭する。背景は大きく3つの色の層に分かれているが、絵具はごく薄く塗られ、ムラのある不均一な仕上がりとなっている。舞台はきわめて抽象的かつ非現実的な空間で、人物たちの行為の内容が判然としない上に、彼女たちの相互の連関もないため、絵画の中で起きている「物語」を観者は構築することができず、主題の特定は不可能である。

従来、先に挙げたマティスの神話的イメージに関する主題研究は数多く提出されてきたが、いずれも《生きる喜び》や《ダンスⅡ》などの作品に

焦点が当てられてきた。しかし、1904-5年の《豪奢、静寂、逸楽》から、こうした作品群のクライマックスともみなされる1910年の《ダンスⅡ》や《音楽》への飛躍はあまりに大きく、その過渡期をなす《亀のいる水浴図》の評価が単なる形態の単純化やプリミティブアートの影響の問題にのみ集約される点には疑問を抱かざるを得ない。そこで、本修士論文は「マティスの「1908年」とイタリア旅行」、「《亀のいる水浴図》の造形上の革新性」、「《亀のいる水浴図》の主題上の革新性」、「マティス作品における芸術的モチーフと自画像的主题」の四つの章により、先行研究が取りこばしてきた同作品の特質について改めて分析した。

第一章

マティス研究における基礎的なモノグラフにおいて、1908年はしばしば画家の国際的な活躍の年として位置付けられ、その造形上の革新性は看過されてきた。そこで、この章ではマティスが従来 of 言説どおり穏健な職業画家としての道を選んだのか、あるいは造形上の革新を追求する前衛芸術家であったのかを検討した。はじめに、《亀のいる水浴図》の制作の直接的な起源とみなされてきた1907年夏のイタリア旅行の意義を再考する。この旅行の表向きの理由は妻アメリー・マティスの慰労であったが、旅行後の書簡からはマティスが旅先での充実した美的体験と喜びがうかがわれる上に、イタリア美術への関心が旅行出発前の制作からすでに見られ、事前に画家の制作上の問題意識が固まっていたことから、自らの芸術創作のためにイタリア美術を積極的に受容しようとしていたといえよう。

さらに、ギヨーム・アポリネールやエミール・ベルナル、モリス・ドニラ同時代の批評家やマティスの作品を多数収集していたレオ・スタインの言葉を紐解くと、当時のアートシーンにおいて特にジョットをはじめ

とするイタリアのプリミティブ派の美術が後のフォーミズムのような純粋視覚性にもとづく芸術批評につながる新たな美的源泉とされていくことが明らかとなった。

マティスは1907年頃よりスタイン兄弟との関係悪化やフォーヴの画家たちとの離別により制作上の方向転換に迫られていた。そのような状況下でイタリアンのプリミティブ美術を吸収することは、個人的な趣味・嗜好の範疇を超えて、新しい芸術の創出のために不可欠だったのである。1908年という年は、マティスにとってフォーヴの終焉を乗り越えるための重要な転換点であった。

第二章

本章では《亀のいる水浴図》における裸体像の造形面での探究の成果と、セザンヌによる影響について論じた後、同作品を経由したことでマティスの身体表象が独自に変容していった過程を確認した。

マティスが1899年にセザンヌの水浴図を購入して以来この画家に畏敬の念を抱きつづけたことはよく知られるが、マティスのセザンヌの水浴図に関する言及からは、画家がセザンヌ作品から造形上のヒントを得ていたことが分かる。これに即し、マティスの1900年前後から1908年頃までの裸体表象をセザンヌによる影響の観点から概観することで、画家がセザンヌの水浴図を手掛かりとしながら、画中の人物像にモニュメンタリティを与え、色面による求心力あるいは奥行の効果や、モティーフを利用することによって緊密な構図を作り上げること成功したといえる。このことは、マティス自身が《亀のいる水浴図》に言及したセルゲイ・シチューキン宛の書簡をたよりに同作品と同時期に制作された《ボーリング・ゲーム》との比較することさらに補強される。つづいて、《青いヌー

ド（ビスクラの思い出）》を中心としてマティスがセザンヌから人体のデフォルマシオン、すなわち「醜い裸婦」の系譜を継承した経緯を論じた。その後《亀のいる水浴図》の経路により（同作品に見られる裸婦の相貌の醜さや不均一な塗り、輪郭線の危うさ）マティスの身体表象や顔面表象はさらに損壊していく。同時に、1900年前後から1906年頃までの裸体表象にみられた人体をふちどる強固で安定した輪郭線は身体をその外部から切り離し、自律した「誇るべき裸体」としての性格を保障していた。1907年前後から現れ出す、身体の自然主義的再現とは無関係な描線や、輪郭線と地（背景）との同化や反転はそうした身体の統合性を脅かし、伝統的な西欧絵画とりわけ牧歌的テーマの裸体に不可欠な豊満で「美しい」、人間中心な裸体を解体したのである。

第三章

第二章で論じた造形上の革新性に関連し、本章では主題上の革新性について分析した。まず、画中の裸婦たちの身振りや主題の改変の問題を検討する。マティスはジョットの装飾画にイメージとテキストの一致を見出し、「望みの極致」まで評する言及を残しているが、それは同作品においては完全に矛盾している。《亀のいる水浴図》の画中の人物の身振りの内容や起きている物語が定かでないため、この作品を見る者はイメージとテキストの間で引き裂かれ、解釈が困難となる。これより以前の作品《豪奢、静寂、逸楽》や《生きる喜び》においても異質な主題や時間・空間の混在が見られるが、とりわけ同作品においては伝統的な西欧絵画の身振りやアトリビュートの図像の歴史的文脈を意図的に断ち、逆に歴史をもたないという点で判読性のない非西欧のオール・プリミティブの図像と合成させている。その結果、画家は既存の主題の代わりに観者の解釈を不可能とする未

知の主題を突作り上げたのである。

前章で述べたとおり《亀のいる水浴図》を契機としてマティスの身体表象に暴力的徴候があらわれるが、それと並行して主題の面でも同様の傾向が増す。1920年代後半から30年代にかけての作品《エウロペの掠奪》やバーンズ博士のために制作した《ダンス》の壁画、挿絵本『ユリシーズ』などの神話的主題を描いた作品における暴力主題に注目する先行研究はすでにあるが、1910年前後よりすでにマティス作品に暴力的徴候があらわれていたことを新たに指摘する。

《亀のいる水浴図》以降の神話的な作品は、それ以前の作品に見られた明晰で秩序あるイメージとは異なり、不可解で重苦しい空気をもつが、それはやがてあからさまな暴力主題へと発展していく。つまり、こうした「暴力性」が1908年前後を契機として造形と主題の二重の面において立ち現われていたのである。

第四章

最終章では1908年前後の静物画や室内画における絵画空間の変化に目を向け、画家になじみの静物やモチーフのメタファーとしての性格について論じた上で、《亀のいる水浴図》が画家のポートレートの側面をもつことを指摘した。

1907年以降の静物画において画家は、花や植物などの対象物の性質を抽出し、ある種の象徴的比喻へと変質させるようになるが、同時に室内画を通じて異なる対象の性質を装飾あるいは平らかな色によりまとめあげるという方法によって、観者をも包摂する拡張的な空間を描くようになる。

《亀のいる水浴図》において源泉が最も不可思議なモチーフである亀

の図像を考察する手掛かりとして、1910年代以降に多数描かれた金魚のモチーフについて確認した。金魚のモチーフは多くの場合、画家によってしつらえられた室内空間の卓上に、植物や画家自身の制作物とともにすえられる。そのことにより、金魚は凝視や自己没入のメタファーであると同時に、その視覚構造ゆえに観者や画家とをつなぐ創造芸術のメタファーともなる。1916年にマティスがシャルル・カモワンに宛てたポストカードには、室内のテーブルに置かれた金魚鉢を前に、椅子に腰掛ける人物が瞑想するイメージが描かれているが、そのポーズは《亀のいる水浴図》の右端の裸婦の姿と視覚的に類似する。このことから、人物が腰掛け、瞑想に耽るというポーズが画家の中で定型化していた造形語彙の一バターンであったことが言えるだろう。マティスはしばしば自分自身の代理物となる対象の図像を借りることで芸術や読書などの精神的営為について言及する作品を制作したが、《亀のいる水浴図》にもそうしたポートレートの側面を見ることが出来る。画中に飽和する非再現的で広大無辺な空間はマティスの芸術理念の一端とも一致する。

Into the Woods 論

——音楽のモチーフ構造にみる二項対立の侵犯——

磯村 紀久子

歌を物語の中でどう扱うかという問題は、ミュージカルにおける重要な課題のひとつである。例えば「統合されたミュージカル」は、歌と歌以外の場面の差異を滑らかにすることで、物語に唐突に歌が挿入されることへの違和感を緩和した。「コンセプト・ミュージカル」はその差異を敢えて顕在化させることを志向し、「メガ・ミュージカル」は全編を歌にすることで歌と物語の境界自体を消失させた。こうしたミュージカルに付き物の歌と歌以外の場面の裂け目を取り巻く様々な試みには、歌そのものをひとつの「場面」として捉える見方が通底していると考えられる。修士論文『Into the Woods 論——音楽のモチーフ構造にみる二項対立の侵犯』では、歌というひとつの「場面」をより細分化し、「歌っている場面／歌っていない場面」という二項対立を瓦解させる新たなミュージカルのあり方を提示することを試みている。

『イントウ・ザ・ウッズ』(Into the Woods, 1987) は、作詞作曲をステイブン・ソンドハイム (Stephen Sondheim) 、脚本と演出をジェームズ・ラパイン (James Lapine) が担当したミュージカル作品である。赤頭巾やシンデレラなど複数の童話を原作としている本作は、登場人物たちが大きな森に侵入するところから物語が展開する。第一幕では複数の童話が同時進行し、原作通りのハッピー・エンドを迎えるが、後日談となる第二幕では、第一幕で獲得されたはずの幸せが次々に崩壊していく。複数の童話が

巧みに接続されるテクストは勿論のこと、音楽もバズルのように複雑で断片的な構造をとっており、劇中で歌われるナンバーには明確な始まりと終わりがないものが多い。おとぎ話を一度完結させたのちにすべて破綻させるという巧妙な仕掛けは大衆の支持を獲得したが、複雑な音符のバズルはテクストとのミスマッチを招く過剰な技巧ともみなされた。

このような複雑な音楽構造は、ライトモチーフと呼ばれる音楽技法によって生み出されている。ライトモチーフは、特定の音を特定の場面に合わせて繰り返すことで、それぞれの場面に共通のイメージを与える技法とされる。『イントウ・ザ・ウッズ』でもこのライトモチーフに近似した技法が多用されており、無数のモチーフが密接に絡み合うことで歌とも台詞ともつかぬ複雑な音楽が構築されている。しかし本作で使用されている各モチーフには、いわゆるライトモチーフのように特定のイメージを導き出すような規則性が見いだせない。無作為ともとれるような不規則な旋律の繰り返しは、特定のイメージを想起させるライトモチーフの機能からは一見すると逸脱しているように思われる。本論では、『イントウ・ザ・ウッズ』においてなぜこのような音楽構造が採られているのか、そしてそのことが劇中において何を意味するのかという問いを立てることで、『イントウ・ザ・ウッズ』の言葉と音楽の不一致の問題、ならびに作品の主題を捉え直すことを試みた。

この問いに対する答えを導き出すために、本論第一章と第二章ではまず作品の詳細なテクスト分析を行った。ここで主に論じたのは、登場人物達が森を出入りすることによって生じる精神的変容である。無意識を象徴する混沌とした森に侵入することで、登場人物達は社会的に構築された客観的価値基準を徐々に奪われていく。森の中では「善／悪」という明確な二項対立はもはや機能せず、主人公たちは決定の回避、すなわち善でも悪でもない「中間」を許容することを覚えていくのである。本論では、この「中

間」という考え方、すなわち「善でもあり、悪でもある」という両義性が、本作の最も重要なテーマとして機能していることを指摘した。「善／悪」「幸／不幸」などの定義そのものの曖昧さを暴き出し、強引に二項に切り分けられてきた「中間」の存在を浮かび上がらせる試みこそが本作の主題であると考えられるのである。

また、このような登場人物達の精神的変容には「母親」が重要な役割を果たしている。劇中で登場人物達に「中間」の存在を教示するのは、魔女やシンデレラの母、パン屋の妻など、そのほとんどが母性的イメージを持つ人物である。彼女達のこうした特質は、童話を基にした本作のテクスト上の特性、ならびに作者の母性の解釈の仕方を考察することでより明確になる。作者のソンドハイムとラパインは、『イントウ・ザ・ウッズ』の登場人物達の心理を、ユングの深層心理学に基づいて構築している。なかでも「母性」の捉え方の相違は、ユングが師であるフロイトと決別した要因のひとつであり、本作においても重要な主題のひとつと考えることができる。ユングは個人的な母親像を超えた普遍的な「母なるもの」のイメージを見出し、その元型を「グレートマザー（太母）」と名付けた。「グレートマザー」は、すべてを包み込む善い母親としての面と、逆にすべてを呑み込む恐ろしい母親という否定的な面を併せ持つ。父性原理が明確に物事を二項に切り分けていく一方で、「グレートマザー」のような母性原理は、相反するふたつの要素を包含し、分離や分割という概念をもたない。この「グレートマザー」特有の母性原理は、すべてを極端な二元論に収めず、「中間」という曖昧な立ち位置を提示する劇中の母親達と重なってくるだろう。ユングはあらゆる物事に両義性を見出し、第三の道の存在を提示した。作者らが父性原理に基づく理論を展開したフロイトではなく、母性を強調したユングの深層心理学を採用したのは、まさにこうした極端な二元論に対する批判的なまなざしに因るものであると考えられるのである。

以上の考察を踏まえ、本論第三章では、作品の文学的側面と音楽的側面における包括的な分析を行った。ここで特に着目したのは、ライトモチーフを体系化したワーグナーの音楽理論である。ワーグナーは、言葉と音楽というふたつの言語を併用することで、意識と無意識というふたつの次元の感情を表現できると考えていた。本論では、ワーグナーと同様に本作の作曲を担当したソンドハイムも、歌詞という文学的アプローチと伴奏という音楽的アプローチを区別し、顕在化している思考や感情を前者で、言葉では表現し得ない無意識的な知覚を後者によって表現していることを指摘した。『イントウ・ザ・ウッズ』では、無数のモチーフが「音／言葉」の二つの位相を行き来している。それらは舞台上で目に見えて展開されるイメージに対してだけではなく、登場人物すらも自覚していない無意識を、歌詞や台詞とは別の位相で象徴的に表象するツールとしても機能しているのである。先行研究では、複雑な音楽構造がテクストから乖離した過剰な技巧として捉えられてきた。しかし、言葉と音楽がひとつのまとまりとして展開されるものではなく、むしろそれぞれが別種の機能を持ち異なる次元で展開しているものとして捉えた場合、この言葉と音楽の不一致は極めて意義深いものとして捉えることができる。音楽とテクストの乖離は両者の融合の失敗ではなく、機能の分担によって生み出されたものである。『イントウ・ザ・ウッズ』では、台詞が発せられている場面でも音がアンダースコアとして鳴り響き、登場人物達の深層心理を提示し続ける。また歌の最中にも台詞が挿入され、歌詞と台詞がフレキシブルに行き来する。歌の主旋律と伴奏も異なる動きを見せ、機能が明確に使い分けられている。さらには「音／言葉」の境界すらも乗り越えていくラップも登場する。これまでの視座では「歌っている場面」として一括りに捉えられてきた部分も、実際には「音だけが流れている部分」、「台詞だけの部分」、「台詞の背後で音がなっている部分」、「歌っている部分」といった形でより細分化さ

れており、それぞれが異なる性格を持つて登場人物の心理を表象しているのである。なぜ『イントゥ・ザ・ウッズ』の音楽構造は、モチーフの集積として構築される必要があったのか。その答えは、分節不可能に絡み合うモチーフの総体によって、あらゆる二項対立を解体する試みにあるといえるだろう。

また、このような方策はテキストの主題とも不可分に絡み合っている。ワグナーは相反する二つの秩序の融合によって生まれる「母なる音楽」を目指した。『イントゥ・ザ・ウッズ』には、歌と台詞の明確な切り分けを排除し、歌よりもさらに細分化されたモチーフという単位で作品を構築することで、作品全体を切断不可能にする試みを見出すことができる。父性的な二元論の自明性を問い、両義的な母性原理を掘い上げようとするテキスト上の試みは、明確な切り分けが不可能なモチーフの集積という「母なる音楽」によってパフォーマティブに表象されている。一見乖離して見えるテキストと音楽は、明確な分化の回避、二項対立の境界を乗り越えるという共通の試みによって巧みに接続されているのである。

このように「音／言葉」という新たな切り口によって作品を捉えようとするとき、もはや「歌っている場面／歌っていない場面」というミュージカルの構造の切り分けの限界を見出さざるを得ない。ミュージカルというジャンルを考察しようとするとき、「なぜ歌うのか」という問いは長らく最も重要な論点となってきた。しかし、『イントゥ・ザ・ウッズ』は「なぜ歌うのか」という問いから生まれる「歌う／歌わない」の「中間」にこそ目を向けている。森に入ることと既存の枠組みから解放された登場人物達と同様に、現在のミュージカル研究においても、このような二元的な分節を一度解体し、その自明性を問う視線が求められている。作品の最後に歌われる「語る物語に気をつけて」という魔女の言葉は、いまミュージカルを語ろうとする我々にこそ向けられているのである。

空隙のトポグラフィ

ジャック・ラカンにおける主体と現実界

工藤 顕太

本論文は、フランスの精神分析家ジャック・ラカンの1950年代から60年代にかけての言説を研究の対象としている。ラカンの言説はその変遷の大きさをひとつの特徴としており、それを追跡するには必然的に歴史的ないし系譜的視点が求められることになる。なかでも〈50年代から60年代へ〉という枠組みを設定する私たちの基本的なモチーフは、ラカンの理論が——ときには決然と時代に抗して——保持し続けたものとしての主体の概念を救い出すことである。

ラカン理論において50年代から60年代にかけて大きなパラダイム・シフトがあった、という見解を明確に打ち出したのは、ラカン派の法定上の後継者となったジャック・アララン・ミレールである。ミレールはラカン理論におけるこのパラダイム・シフトを、象徴界 (le symbolique) から現実界 (le réel) への理論的重心の遷移として描き出した。それは言い換えれば、言語によって疎外された主体と精神分析の過程における言語作用の関係を主題とする理論から、言語作用の外部にある (現実界としての) 享楽 (jouissance) や欲動 (pulsion) と主体の関係を主題とする理論への変容である。しかしミレールの議論が示すように、このシフトは単線的な時系列上のものというよりはむしろ、ラカンの議論が含んでいる対称的な二つの傾向のせめぎ合いとして捉えられるべきものである。このせめぎ合いは、ラカンにおいて象徴界、シニフィアン (signifiant)、『他者』(l'Autre) と

いった概念によって語られる言語が孕んでいる二重性でもある。つまり、象徴界はつねにすでに、それ自身の外部としての現実界との関係を孕んでいるのであり、言語のこうした在り方が精神分析の臨牀において本質的であるとともに、ラカン理論の内部で避けがたい緊張を生み出している。

したがって私たちが本論文で試みるのは、以下のような問いに答えることである。ラカン理論の内部において、象徴界から現実界へというシフトを必然化するような緊張関係が生じているのだとすれば、その震源にあるのは一体何なのだろうか？ 私たちはこの問いに、先に述べたモチーフ、すなわちラカンがそのキャリアを通して保持し続けた主体への問いを重ね合わせる。本論文が記述しようするのは、50年代から60年代にかけてラカン理論の内部で起きた地殻変動の様相、そしてその震源の所在、これらに対するラカンのな主体概念の関係である。より具体的には、ジークムント・フロイトの (なかでもとりわけ後期に位置づけられる) 欲動論との照応関係を掘り起こすことで、上述の問題系を考察する。

◆第一章 脱構築はいかにして手紙を盗むか

ここで主たる分析対象となるテクストは、ジャック・デリダの「真理の配達人」(1975年)と、このテクストのなかでデリダが取り上げているフロイトの『夢解釈』(1900年)、そしてラカンの『盗まれた手紙』についてのセミネール(1955年)である。第一章では、ジャック・デリダによってなされたフロイトとラカン(50年代のラカンの言説)に対する批判を分析する。この分析の目的は、デリダを介してラカンを読むことで、この時期のラカン理論が抱えている問題を明確に浮かび上がらせることである。この作業によって、〈象徴界を中心に据える50年代〉と〈現実界を中心に据える60年代〉のあいだにあるラカン理論内部のせめぎ合い

がより鮮明になると考えられる。では、デリダが50年代のラカンの言説に見出す問題とは具体的には何なのか？ それは、ラカン理論が含んでいる政治的射程、さらに言えばその保守的傾向である。この時期のラカンが前面に押し出している象徴界やシニフィアンといった概念は、法や規範と密接に関わっている。簡単に言ってしまうえば、象徴界が十全に機能すること、隙間なくその全体性を保持することは、法や規範といった体制が、それに抵抗する要素を取り込みつつ自らを維持することとパラレルである。象徴界は文字通り、規範的な性別化を設定し、真理の体制を敷くという側面を持っている。デリダはそのことを、フロイトとラカンの読解を通して、精神分析のテキストと文学のテキストの関係、そこでの真理の位置づけといった独自の視点から暴き出してゆく。デリダは、ラカンの言説が含んでいる理論的かつ政治的な真理の保守的体制をファルス・ロゴス中心主義と呼んでいる。

◆第二章 対象と不可能性

ここで主たる分析対象となるテキストは、ラカンの「〈私〉の機能を形成するものとしての鏡像段階」(1949年)と「精神分析における攻撃性」(1948年)、フロイトの『快原理の彼岸』(1920年)「自我とエロス」(1923年)である。私たちは第二章および第三章で、第一章のデリダ読解によって示されたラカンの言説の体制的傾向に抵抗する別の方向性を、ラカン理論そのものの中から立ち上げを試みる。第二章では、フロイトの第二局所論が提示する問題系を主な分析対象としている。ここでの私たちの議論が一貫して追究するのは、フロイトにおける欲動とその対象をいかに捉えるか、という問いである。この問いは直接に、ラカンにおける現実界をいかに捉えるか、という問いに接続される。なかでも本論

文のフロイト読解の鍵となるのが、フロイトにおける死の欲動(Todes-
drang)の概念である。本論文では、この概念が含んでいるアポリアが、ラカン理論内部の地殻変動の震源にあるという理解を提示している。フロイトは、死の欲動がもたらす攻撃性が超自我による自我の締め付けとしての道徳性の基盤にあると考えている。したがってこの問題は、第一章の議論における精神分析における法や規範という論点とも密接に関わっている。私たちは、ラカンの鏡像段階論から遡及しつつ、部分欲動として性欲動の乱立と死の欲動の関係、自我と対象の分裂、それが引き起こす同一化におけるアンチノミー(これはそのまま規範設定の不可能を意味する)といった論点を順に扱ってゆく。これらの論点を貫いているのは、死の欲動と対象を実定的に位置づけることの不可能である。本論文では、この不可能性が法、規範、道徳の体制保持に絶えず切断をもたらしていることを提示することを試みている。

◆第三章 裂け目としての対象a

ここで主たる分析対象となるテキストは、ラカンの「フロイト的無意識における主体の転覆と欲望の弁証法」(1960年)、『精神分析の四基本概念』(1964年のセミナー)である。第三章では、第二章で取り上げたフロイトの欲動論が含んでいる論点を、ラカンがどのように受容し、独自の概念装置と記述のスタイルに落とし込んでいるかを分析する。ここで直接的に、象徴界と現実界の関係、『他者』の二重性といった主題を扱う。私たちはこれらの主題を、ラカン理論における概念の布置と、ラカンがそれを描き出すために用いた特異なエクリチュール(数式素やグラフ)との緊密な連動を明確化しながら論じる。議論の鍵となるのは、フロイトにおける欲動と対象の問題を引き継ぐ概念としての対象aである。対象aは、

60年代以降のラカン理論において欠くことのできない基本的な概念装置であるが、その輪郭が曖昧であり一枚岩ではない複合的なものである。私たちはこの概念を、フロイトの欲動論との照応関係のもとで捉えることで分析しその射程を明らかにすることを試みる。すなわち、ファルスと性別化欲求・要求・欲望・欲動の関係、欲動の文法的構造、そこでの対象の位置の分裂、縁のトポロジーといった論点を、対象aという概念の機能との関連において位置づける。私たちは、ラカン理論におけるファルス＝ロゴス中心主義に抗する方向性を、当のラカンが対象aの定義に用いた空隙(vide)という語にリファーしつつ明確化する。そしてこの空隙こそが、ラカン理論における主体の概念にとって本質的であり、なおかつ、ラカンに特異なエクリチュールを發明させたという理解を提示する。

◆ 結論 手紙の再読

ラカン理論における象徴界と現実界の緊張関係を、私たちはラカンの欲望のグラフの発展を追うことで浮き彫りにした。このグラフにおいて、上述した空隙の問題は単線的な時系列の破綻というかたちで端的に表れている。この破綻は象徴界のリミットを示している。そしてそのようなリミットを記述するには、単線的なエクリチュールではなく、文字、線、アルゴリズム、そして空白からなる、ある程度読解の対象であり、ある程度視覚的対象であり、空間的でも時間的でもある、そのような装置が必要とされる。これが欲望のグラフの意義である。つまり、その本性からして意味作用への還元や表象化を破綻させるものである現実界の問題は、ラカンの理論的課題のみならず、ラカンがそれを記述するエクリチュールにまで波及するのである。このような変調の過程こそが、50年代から60年代にかけてのラカン理論における転回の内実であると私たちは考える。本論文ではこ

こに見いだされる磁場を、空隙のトポグラフィーというタイトルで捉えることを試みた。この磁場を基点として、60年代のラカンは「来るべき欲動」の主体、あるいは「無頭の主体」といった、シニフィアンによって疎外された主体とは別の主体概念を提起している。これを受けて本論文は、この別の主体にラカン理論の可能性の中心の一つを見出すという立場を提示した。

めぐりめぐってめぐる

—古井由吉『慥』論

禹 丞 美

一・古井由吉の小説における「呪縛」

一九七〇年八月に「文藝」に掲載した『杳子』で第六四回芥川賞を受賞した古井由吉の作品は〈狂気〉や〈エロス〉、〈死と生〉、〈日常と非日常性〉を主題に描いた小説として評価され続けてきた。

本稿では、狂気やエロスなどの言葉でしか語り得なかった「呪縛」を断ち切り、新しい読みの可能性を探る。その方法として〈狂気〉の小説として語られてきた『慥』（一九八三年）を中心に据えておき、この小説とテーマや構成などで類似点を持つ作品との比較を行う。まずは、『慥』の初出と単行本の相違点を確認し、同じ主題で描かれた『杳子』（一九七〇年）、同じ構想で描かれた『棕鳥』（一九七八年）を比較対象として用いる。

二・二つの『慥』

一九八三年に第十九回谷崎潤一郎賞を受賞した長編小説『慥』は初出と単行本の間に多くの修正が施されている。本章では、二つの『慥』の違いを確かめながら、その変化がこの作品の完成にどのように影響したのかを確認する。

『慥』の初出で物語の大筋に関わる杉尾と國子の過去をめぐる話は、杉

尾の記憶を徐々に蘇えらせて、少しずつ全貌が明かされていくように描いている。一方で単行本の『慥』では、出来事の状況を把握する上でヒントになる細部を削除し、より曖昧にさせている。

それは分解され得ない認識の構造のような小説を書くためであった。初出から単行本への変化には、古井由吉の文学への思いが秘められているのである。

古井由吉は日本の近代文学を個人の観念に寄り添って書かれる「私小説」的なものとして把握している。また「私小説」に疑惑の念をかけられるのは、時代や文化などによって構築された観念を含む「物語」を使ったものである。しかし、この二つともすでに完成された観念に立つもので、このような観念は時代や外部の変化によって分解されやすいものなのだ。また、一度分解されて再び構築される観念は、その都度姿を変えて自己防衛に回る。このようなやり方では人の内側にある存在そのものを現すことができない。したがって、古井由吉はすでに構築された観念を使わずに、柔軟に見せかけて内側を外部の力から守る動きをやめることでそこからにじみ出てくる「狂気」を見つめているのだ。古井由吉はこのようなやり方を「エッセイズム」と呼んでいる。

エッセイズムとは、物語が一つの観念にまとまることを避けるように、絶えず先に更新しながら無定形的な情念のままに残るような、言い換えれば完結性を放棄し、未完了的な物語を持つ小説である。

『慥』はエッセイズムの完成を目指した作品だ。そのため、古井由吉は物語を積極的に曖昧にし、簡単には分解されない長い文章を目指したのである。

三. 『杳子』と『槿』

『槿』は、精神的に変調を来した女と男の関係を描いたという点で『杳子』の系譜をたどっている作品である。しかし、『杳子』と『槿』では男の付き合い方に変化が見られる。本章ではその変化について検証し、エッセイズムを完成させるため『槿』に施された工夫を確かめたい。

『杳子』と『槿』の一番の違いは結末の描き方である。國子を犯したのが誰なのか明かされぬ『槿』では杉尾と國子の関係が解決されないまま終わっているが、『杳子』では彼が杳子の病気を受け入れるような素振りを見せて終わりを迎える。

時間の変化によって関係の変化が現れる『杳子』においては、初めは五月、七月、八月へと流れていた時間が、最後の八章でいきなり消えてしまう。この時間の変化により、彼と杳子の距離は無化される。時間は二人の間に距離を作っていたのだ。

一方で『槿』では杉尾と二人の女の距離が作中に描かれる様々な三角関係によって最後まで保たされる。三角関係は登場人物同士に距離を保ったままの関係を維持させるのに有効に使われている。

この三角関係を支えているのは「電話」である。電話によって杉尾は動きを禁じられたり、沈黙を強いられたりする。また杉尾は聞いた話を伝えるしかなく、間接話法によって辛うじて繋ぎとめられる。そして、いつの間にか他の人物の視点に乗り移ってしまう。

「電話」は自他の境を崩壊させるだけでなく、妄想と現実の境までを融解させていく。國子が妄想を抱くきっかけを与えたのは石川の電話であった。そして杉尾はしばしば妄想の中で電話の音を聞く。妄想と現実の境が曖昧である以上、絶対的な真実を究明することができない。

古井由吉は『槿』に三角関係と電話を用いて登場人物の間にある距離を

貫いたために、自他の境、妄想と現実の境が不確かな「エッセイズム」にふさわしい世界を作り上げることができたのだ。

四. 『掠鳥』と『槿』

『槿』の三角関係の基調となったのが、一九七八年に文芸誌「海」に発表された短編『掠鳥』である。

だが、両作品を比較していくと『掠鳥』は夢が明るくなる予感だけが残る暗い「鬱の状態」で終わりを迎える一方で、『槿』はすべて躁ぎ立てる「躁の状態」にあることが分かる。

『槿』の躁ぎには〈三〉という主題が関係している。

「規定」や「統一」と「無限大」という意味を同時に持つ〈三〉は「献血」の場面でよく表れているように、自分と他者を規定するものではなく、他人に渡され、拡散されるものとして描かれる。

三角関係もまた、杉尾と伊子と國子が杉尾と石川へと取りかえられ、また杉尾と石川と森沢に変っていくように、三人を規定しながら同時に横へ横へと拡散されていく。また『槿』の登場人物たちは複数の三角関係の中で自分の役割を変化させながら分裂していく。つまり三角関係の中での役割は一時的なものであり、このような関係は登場人物たちを恣意的に「規定」しながら同時に分裂させているのだ。

『槿』という表題にも〈三〉の主題は隠されている。一九七六年の六月から九月まで「中央公論」に連載された『女たちの家』の中で「便器」に「あさがお」とルビを振っている。古井由吉にとって「あさがお」は槿と朝顔という意味の他に便器という三つ目の意味があるのだ。槿と朝顔と便器の三角関係は、『槿』のなかに過剰なほど汚れのイメージを呼び込み、朝顔はしばしば排泄物や汚れなどの汚物と関連を持つ。

杉尾は〈三〉の主題によって作られた三角関係や汚れなどの過剰さに追いつめられながら辛抱している。「やがて辛抱がきわまって、身の内が白く透けて光り」ながら「自身がなくなり、その無が輝く」。そのため杉尾は度々離人現象を起すのだ。杉尾が「無」となった場所に他の人が次々と入ってくる。このような主人公を持つ小説で誰が國子を犯したのかを明らかにすることは何の意味も持たないだろう。「カゴメカゴメさ。うしろの正面はあんたでもあり俺でもあり、どこぞの女であってもいいわけだ。つまり、もともと決めようもないものを決めようとする、これが病気だ」という石川の言葉は『槿』の核心をついたものである。限りなく恣意的で、無限な可能性を持つこの結末こそが、古井由吉の唱えてきたエッセイズムであるのだ。

参考文献

- 古井由吉『古井由吉自撰作品』一〇八（河出書房、二〇二二）
 古井由吉『古井由吉作品』一〇七（河出書房新社、一九八二）三
 古井由吉『言葉の呪術』（作品社、一九八〇）
 古井由吉『日常の「変身」』（作品社、一九八〇）
 古井由吉『招魂のささやき』（福武書店、一九八四）
 古井由吉『招魂としての表現』（福武書店、一九九二）
 古井由吉『神秘の人々』（岩波書店、一九九六年）
 古井由吉『水』（講談社、一九九四、二六一頁）
 古井由吉『槿』（講談社、二〇〇三）
 「作品」（作品社、一九八〇年十一月〜一九八一年五月号）
 「海燕」（福武書店、一九八二年一月号〜一九八三年四月号）
 「中央公論」（中央公論新社、一九八三年一月号）
 「文藝春秋」（文藝春秋、一九七一年三月）
 「文藝」（河出書房新社、二〇二二年夏号）
 渡部直己『かくも繊細なる横暴』（講談社、二〇〇三）
 和田勉『古井由吉論』（おうふう、一九九九）
 吉本隆明『空虚としての主題』（福武書店、一九八二）

- 富岡幸一郎『千年残る日本語へ』（NTT出版、二〇二二）
 宇野邦一『詩と権力のあいだ』（現代思潮社、一九九九）
 立仙順郎『孤独から混沌へ』（現代文学のフロンティア、出帆社、一九七六）
 田口律男『槿』論「テクストの空所」（国文学 解釈と教材の研究、一九八八年八月）
 吉行淳之介『「淫ら」という言葉―古井由吉「査子 妻隠」』（文藝、河出書房新社一九七二年三月）
 三浦雅士『古井由吉または文体の滋養』（『主体の変容』、中央公論社、一九八二）
 小林広一『類型をめぐる詞章』（『群像』、講談社、一九八五年五月）
 磯田光一『椋鳥という象徴』（『海』、中央公論社、一九八〇年）
 古井由吉・山城むつみ『静まりと煽動の言葉』（『群像』、講談社、二〇〇〇年十月号）
 古井由吉・吉本隆明『現在における差異』（『海燕』、福武書店、一九八三年一月号）
 「古井由吉氏にきく」（『すばる』、集英社、一九八〇年三月）
 伊東貴之『往生の境界、仮死の輪郭―『仮往生伝試文』を導きの糸として』（『國文學』、學燈社、二〇〇〇年）

中上健次論

——『地の果て 至上の時』における「ポリフォニー」

岩 船 傑

本論は、中上健次『地の果て 至上の時』（以下、『地の果て』）で展開される多層的な世界のありようを、中上自身が用いた「ポリフォニー」という言葉を通して分析している。第一章では『枯木灘』における「ポリフォニー」について、横光利一『紋章』の分析を通して論じている。第二章は『枯木灘』の続編である『地の果て』を対象とし、中上の語る「視線のポリフォニー」の意味を明確にするため、フォークナー『嫉妬』を援用して論じている。第三章は、第二章を引き継ぐかたちで『地の果て』における「ポリフォニー」の総体を分析し、そこから導き出された作家の文体的特徴と、その批評性について論じている。

第一章

『枯木灘』は複数の人間が視点を持ちうる多元描写のように見えるが、実際は、主人公の秋幸の目の前で会話が行われるか、秋幸がその話を聞いたと書かれなければ、他の人物に視点が移ることはない。『枯木灘』の書き手は、この多元描写のような一元描写を律儀に守って物語を進めていくのだが、秋幸が義母弟である秀雄を撲殺した罪で入所することを契機として、何の制約もない純粹な多元描写に移行する。

この移行が持っている意味と効果を検討するため、同じく一元から多元

への移行を描いた横光利一『紋章』の語りの様態と、その試みを参照する。『紋章』は「私」を視点人物とする小説だが、そこでは他の主人公が書いた手記を引用することや伝聞を多用することによって、「私」の存在が希薄になっていく。そのため中盤からは、「私」を除いた主人公たちの多元描写と同様の状態になっている。なぜそのような「私」を生み出したかといえば、横光は「純粹小説論」で語った「多くの人々がめいめい勝手に物事を考えてあるという世間の事実」を捉える小説を求めていたからであり、その模範となるのがドストエフスキー、そのなかでも「私」から始まって多元描写へと移行する『悪霊』であった。一元描写の視点が持つ狭さと具体性、それに対して多元描写の視点が持つ広さと空疎さ、その折衷案として『紋章』は書かれたのだと考えられる。

中上もまた私小説からの脱却を試みていたことは柄谷行人らの指摘するところであるが、ならば実際に『枯木灘』に描かれた移行は、『紋章』のそれとどう違うのだろうか。『枯木灘』における一元描写から多元描写への移行は、柄谷が指摘する反復の主題に関わっている。秋幸の労働とともに反復されるのは秋幸が風景へと浸透する様子であり、視点が途切れる最後の文章もまた、自らを自然へと移譲させる言葉であった。そして視点は微やフサ、ユキへと移っていく。つまり『紋章』が特定の視点を忘れさせようとしていたのに対して、むしろ『枯木灘』は秋幸の視点を擦り込ませる方法で、『悪霊』にみられるような一元描写から多元描写への移行を描いている。だから前者においては逆に奇妙な「私」を創出してしまったが、後者においては読み返すほどに滑らかに移行していく。

第二章

『枯木灘』で採られていた伝聞・噂による視点の貸与は、『地の果て』で

も引き継がれている。そして新たに加わるものとして、中上は、三人に同一方向を見させないよう配置する「視線のポリフォニー」を意識したと述べている。この「視線のポリフォニー」については、「フォークナー衝撃」と題された講演記録で詳しく言及されており、その効果は「人称」を消すことで誰が語っているのかわからない状態にすることだという。実際に『地の果て』を検討すると、そこではモン、龍造、秋幸の視線が三角形に配置されており、その交錯が描かれると、それまで安定していたモンの視点相対化され、一時、書かれてある言葉が誰にも帰属しない状態になっている。この「視線のポリフォニー」の効果は、『枯木灘』で検討した視点人物の後景化による多元描写への移行と同等のものだと理解できる。

さらに中上が過去に愛読していたフォークナー「嫉妬」を参照することで、「視線のポリフォニー」が持つ新たな特性を見いだすことができる。「嫉妬」は、料理店を営む夫と妻、そしてボーイの三角関係が視線によって演じられており、中上の語る「視線のポリフォニー」と類似している。そこで夫は妻とボーイの視線のやり取りに過敏になっているのだが、ボーイからの勝ち誇った視線を見返すことができない。小説の終わり、見返せなかった視線を取り戻すようにして、夫はよそ見をしているボーイに視線を送る。そのとき、夫の視線は潜んでいた殺意とふいに結びつくことで、それまで一度も出て来なかった拳銃が突然現れ、発砲される。これはいわば、「視線のポリフォニー」という叙述形式が、物語内容における決定的な事件を招き寄せたといえよう。

では「嫉妬」における「視線のポリフォニー」は『地の果て』で、どう変奏されているだろうか。『地の果て』で特徴的なのは、反復して描かれる視線と、その視線に付随する対象への想像である。そこから派生して、相手からの視線は相手に想像されていることを同時に意味する。ゆえに『地の果て』の世界は、モンの言葉でいうところの「互いの腹の中を探り

合うゲーム」と化している。虚でもあり実でもあるような想像の言葉が何度も重ねられていくことで、お互いへの疑心と憎悪がエスカレートしていき、秋幸、龍造、友一の三人によって「視線のポリフォニー」が構成されたシシ狩りの場面では、「嫉妬」と同様に、殺意のあまり視線そのものが銃に変化するといった事態が生じる。このように「視線のポリフォニー」は中上の意図を越えたところで、フォークナーの小説と同様の運動を捉え、響き合っている。

第三章

『地の果て』のテキストが多層的な現実を捉えてしまうのは、伝聞・噂、視線を契機にして生じる想像が、断定の調子で語られてしまうからだ。しかし「ポリフォニー」の契機としての聴覚的なもの、視覚的なものが失調する舞台装置として、龍造の防音室がある。外部からの伝聞・噂の入る余地のないことは言うまでもないが、龍造が首を吊る場面は光もさしておらず、一貫して龍造は「影」としてしか見えていない。今まで言葉を増やす契機となっていた情報が遮断されたために秋幸は、「一つの言葉しか知らないよう」な状態に陥る。さらにこの場面、龍造から秋幸は見えているため、秋幸は一方的に想像し言葉を奪われた状態にある。だから秋幸は龍造の中で生まれつつある「龍造にとつての秋幸」を否定するために「違う」と叫ばなければならなかった。

秋幸が言葉（また、『岬』『枯木灘』の文脈を押さえて言うならば「物語」）を押し付けられることの暴力に抵抗している一方で、それを言葉で書き表している書き手がいる。これは矛盾ともいえるが、中上は自らが書き言葉を使うことに批評的であった。『紀州』で中上は、書き言葉が「天皇のシntax」によって統括されていると述べている。

「天皇のシンタクス」に敏感な中上は、自らの文体が古井由吉らによって「翻訳的」と呼ばれることに反応する。大杉重男はこの「翻訳的文体」を具体的に、「身を持てあまして」と書けば済むところを「身をもてあましたように」と書くような「擬似描写」を多用している点に求めている。また、中上は「翻訳」について、書き言葉の「法・制度」＝「天皇のシンタクス」を相対化する方法として捉えていることから、「ように」と言い回しは、作家による書き言葉への批評的な態度を表したものと考えられる。実際に中上は初期のエッセイ「雪と「獣」」で、自分の労働と土方の労働を根本的に「ちがう」と感じることにについて、その差異を言葉のレベルで捉え直し、「何々のようなという形容にまみれ」ることだと述べてもいる。

「AのようなB」とは、「AはBに似ている」ことを指すと同時に、「AはBではない」ことを意味する。Aは他の無数の言葉からのもともBに近いために選ばれたのであるが、皮肉にもBは、ほかのどんな言葉と同一である可能性を保持しつつ、絶対にAであることはない。中上の用いる「ように」とは、差異を同一視するためではなく、差異の暴露にこそアクセントがある。「ように」という表現をテキストに散りばめることこそが、中上による書き言葉への批評的な意識の現れになっている。

「ように」のこの独特な方法は、『地の果て』同様に大逆事件のアンサーとして書かれた森岡外『かのやうに』と比べてみることで、より明瞭になる。『かのやうに』の主人公である五條秀麿は、近代的な学問をやりながら危険思想だと思われないための唯一の立場は「かのやうに」を尊重することだという結論に達する。これは、そのように装われることと、実際にそうであることの差異をあえて同一視することであり、中上の「ように」の用法とは異なっている。

両者の違いは、大逆事件そして天皇に対する立場にそのまま表れている。

秀麿の思想からは、幸徳秋水らの企ては実際にあつたかのように扱うべきだし、天皇に正答な歴史・文化があるかのように振る舞うべきだとなるが、この結論は、大逆事件の裁判で弁護士小平出修に社会主義思想を説きながら、一方で事件のフレイムアップを命じた山県有朋の助言者でもあった隅外の中立性と対応している。それに対して中上は、自明であるかのように存在する日本語に「天皇のシンタクス」を感じとり、路地の土地をだまし取った佐倉の動機として大逆事件を導入することで、今日の被差別部落の成立に天皇の問題を介入させた。秋幸の「違う」は龍造という父親に向けて発されたが、中上にとっての「違う」である「ように」という言い回しは、書き言葉を統括する天皇という父親に向けてなされているのである。

白洲正子の文学

——旅は道草——

清水 一 樹

東海道新幹線が開通して、二〇一四年で五〇年が経つという。一九六四年、この東京オリンピック開催の年、そのオリンピックに背を向けるようにして、近畿の山を、里をかけ巡った白洲正子は、近江湖東の山の上の、観音正寺へと続く長く険しい石段を登りつつ、その足下を走り去りながら、新幹線に、こう心の中で唸りを切った。

お前さんはすぐ古くなるだろうが、こっちは千数百年を生きた巡礼をしているんだ。ざまあ見ろ（『白洲正子』『白洲正子自伝』『白洲正子全集』第十四巻、新潮社、二〇〇二年、二四九頁）

白洲正子にとって、旅とは、紀行文とは何だったのかということ明らかにしようというような、大それた思いを抱いて、本論文は書かれたものではないし、そのような分析分類だけが、彼女の旅とその文章の本質をつまびらかにし得ると思えない。では彼女の紀行文について、何を書くべきなのか、書きたいのか。わからなければ、まずそこへ行ってみることに、旅をしてみることにした。本論文は、白洲紀行文を読み解き、その作品の中を旅すると共に、実際にその文章に書き記された場所を、寺を、神社を、山を、里を、道を訪ね歩き、それによって少しでも彼女の紀行文という線刻をなぞり、あるいはその触感を確かめてゆく、いわば「紀行文を巡る紀

行文」のようなものを目指した。それは白洲正子が明恵の本質を追求め、西行の蹤跡を辿り、世阿弥という人物を信じて旅し書き綴っていた、その方法をも踏襲することであり、あるいは「とかく人生は結果より、そこへ行きつくまでの道中の方に魅力があるようだ」と記す白洲紀行文の代表作である『かくれ里』の巻頭の言のごとく、「旅の途上で拾ったささやかな私の発見であり、手さぐりに摘んだ道草の記録」として表出して来たものである。

しかしながら、もちろんこれは修士論文であり、文芸創作としての強度を求められる現代文芸コースとはいえ、文学研究であることを放擲して執筆することは許されない。それゆえ、全体の構成としては後半三章を実際の旅行をもとにした章、前半四章をこれら後半章を補完するとともに、論文の支持体をつくりあげるような分析に費やした。

第一章では、今日における白洲正子をめぐる言説と、その受容を考える。白洲正子について語る文章は、彼女の生前から多く存在するものの、彼女と面識の無い人物、特に学術研究者が論じた文章は少なかった。そのような中で、近年発表された挾本佳代、田中貴子両氏の白洲論は新たな示唆を含んだものである。（挾本佳代『白洲正子 ひたすら確かなのが見たい』平凡社、二〇一三年、田中貴子『中世幻妖 近代人が憧れた時代』幻戯書房、二〇一〇年、および『男から生まれた女』『性欲の文化史2』所収、井上章一編著 講談社選書メチエ、二〇〇八年）田中は、白洲の資料読解を恣意的なものだとして批判する。歴史的「真実」を知りたいければ、確実とされる資料を丹念に読み解くことこそが肝要であるという田中の論旨は、中世国文学の研究者としては当然のことである。しかし白洲は学者ではない。だからこそアカデミックな見方を離れ、能を演じて来た白洲の身体感覚に基づく書き方に価値があるとすると、挾本の反論も確かにその通りではあるが、問題はそこにあるのではない。白洲の求めた「真実」とは、対象の本質に、いかに切り込んでゆくかということであって、

河合隼雄が白洲の文章を「自分のたましいを賭けてぶつかった者」の言葉（河合隼雄「魂の人」、白洲正子「明恵上人」講談社文芸文庫の解説、一九九一年、一九五頁）であるというように、白洲は考証ではなく本質を掴み出そうとしていた。その最たるものは、小林秀雄のいう「歴史を上手に思い出す」瞬間であり、その刻は、能を舞う間の陶醉した意識のような、伊勢神宮式年遷宮の神様の渡りゆく白絹の行列のような、別言すれば、木村敏のいう「イントラ・フェストウム」のような状況であろう。そして、そのようなことを、体あたりで得たものを、いかにして文章としたか、それをめぐるのが白洲正子の文学を研究することだろう。

つづいて第二章では、青柳恵介のふたつの白洲紀行文に関する文章を読み解く。（青柳恵介「かくれ里」の魅力」白洲正子「かくれ里」講談社文芸文庫の解説、一九九一年、および「道行文の系譜」「別冊太陽 白洲正子の旅」平凡社、二〇〇〇年）女性として史上初めて能舞台に上がり、五十年舞い続け免許を皆伝されながら、白洲はぱったりと舞うことを止めてしまい、そのことから紀行文の執筆がはじまる。白洲自身「扇をペンに持ち替えた」と語るこの変化は、青柳の論を追えば、能のシテからワキへの移行、つまり精霊を演じる者から、その精霊のもとを訪れる旅の僧侶へと、自らの立ち位置を変えたということになる。そして白洲の紀行文は、地名を読み連ね旅人の精神を記してゆく「道行文」の系譜に列なるものであり、しかも白洲の親しんだ謡曲をはじめとする中世以降の道行文よりもさらに古層の文学に見られる、地名起源説話に端を発する、旅の土地に名を与える神聖な行為が、白洲の紀行文にもあるとする。それは土地の霊を言祝ぐまればとの姿であり、その地の霊を慰める諸国一見の旅僧である。一方で、青柳はまた白洲自身の「再生」をも紀行文に見ており、扇をペンに持ち替えるということは、五十年かけて「女に能できない」と悟った白洲が扇を持ち能舞台で舞うのではなく、実際の旅先へおどり出て、書斎に還り来て原稿用紙の上を、ペンでもって舞う

という、うまれ変わりであった。

女に能はできない、そう白洲が悟ったのはなぜか。第三章ではこの謎に迫ろうとするものの、彼女の「悟った」ことを理解することは、ほぼ不可能に近い。白洲自身の語る理由「お能には男の身体が必要」という言葉が全てを語っているといえはその通りであろうが、能とあまり接点のない者にとつてそれを感得することは容易ではない。具体的にいえば、それは男女の骨格の違いと、能の「型」というものが男性の演じる為につくりあげられたものであるゆえであり、女という役はあくまで記号としての女性であって、本当の女性が演じることによるメリットは無く、却って違和感を持たせるものとなってしまふとされる。しかしながら今日、多くの女性能楽師が活躍し、また白洲も免許皆伝の名手となりながら、それでも能を止めたのはどうしてか。彼女の自らに対する厳しさと言えればそれまでだが、それだけではないのではと感じたのは、白洲最晩年の著作『両性具有の美』の執筆理由として「最後には世阿弥へいく」「女には能は出来ません」というこのふたつのことを書きたいと、ある対談の中で語っていたがゆえである。白洲は、世阿弥という美しい一人の人間を信じた。白洲の世代の能楽師は、世阿弥の伝書の発見によって、それまで秘されてきた世阿弥の書き残した所を知ることが出来るようになり、優れた能楽師、教育者、作家である世阿弥という人物の存在を得た。白洲は、その世阿弥の残した能楽の道が、連綿と今日まで生きて流れ続けてきたことをはつきりと感じた。しかし、その流れを身をもつて受け継ぎ、次代へとつなぐことが出来るのは、男性の身体だけである。『両性具有の美』の前半が男色論に割かれているのは、美しい少年であった世阿弥の、その美しさを「本風」として伝えゆくということの中に、同性愛的なものも含めてのつながりがあったからだとし、それは道として、制度としてあったとする。では女性の身体を持つ白洲正子は、いかにすればよいのか。その時、男女に分化せぬ美しさ

を持つ、白洲の両性具有概念を象徵する存在としての、十一面観音が浮き上がってくる。「女鉢でありながら、精神はあくまで男」という白洲の十一面観音を評する言葉は、そのまま彼女自身の在り方を指しているといっている。そしてまた「扇をペンに持ち替えた」ということは、そこに新しい身体を、つまりは文体を獲得したことに他ならない。幽玄の本風だと白洲の語る、澁刺たる少年の姿を、彼女の文体から見るとはしないだろうか。

紀行文の書き手として、ワキとして書き続けた白洲正子を、再びシテとして、今度は演じられる霊として描き出した一作が、多田富雄の新作能『花供養』である。（白洲正子、多田富雄『花供養』藤原書店、二〇〇九年）第四章では、多田の『花供養』を巡り、死後の白洲正子を訪うことについて考える。『花供養』は旅僧が白洲邸のある鶴川を訪れ、そこで出会った尼僧と花と文学について議論を交わす。後シテでは、椿の精でもある正子の霊が、昔の友との親交を語り、現世を懐かしんで消えてゆく。多田はこの能の中心に、先輩文士や友人に先立たれた白洲の寂寥を置く。しかしむしろ本当の主題は、その白洲の寂寥を救えなかった多田自身の懺悔である。さらにいえば、脳梗塞によって生死の境を彷徨い、絶望し、そこから文学者として甦った多田自身の、かつての自らを鎮魂するものである。そして、白洲は再び山に還る。山巡りを続ける山姥へと化生して。ゆえにこの新作能の設定について、一つ大きな違和を感じる。旅の僧が訪れるその先は、果たして白洲邸でよいのか。だけでよいのか。白洲正子はいまや山姥として、紀行文に記された土地の中をかけ廻っているのではないか。ただひたすらに歩くこと。『西国巡礼』を執筆中の白洲は、ものの本にそれで構わないと記された通り、ただひたすらに、無心に寺へと歩いた。その時、目の前に美しい景色が、仏が現れてくる。観音とともに「同行二人」の道を歩くことは、白洲正子の紀行文を、エッセイを読み、その地を歩く者にとっては、彼女

との同行二人の道を歩くことにはかならない。その時、いつの間にか、彼女がそこにいる。後半三章で描こうとした、「紀行文を巡る紀行文」とは、そういう旅の記録なのである。